

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE
ÉCOLE DOCTORALE « SCIENCES DE L'HOMME, DU POLITIQUE ET DU TERRITOIRE »

UNIVERSITÀ CA'FOSCARI – VENEZIA
SCUOLA DI DOTTORATO « SCIENZE UMANISTICHE »

Thèse pour le doctorat d'histoire
sous la direction de Monsieur Gilles BERTRAND et de Monsieur Giovanni MORELLI

Caroline GIRON-PANEL

À L'ORIGINE DES CONSERVATOIRES :
LE MODÈLE DES *OSPEDALI* DE VENISE (XVI^e-XVIII^e SIÈCLES)

Soutenue le 30 octobre 2010

JURY :

Madame Anna BELLAVITIS, professeur des universités (Université de Rouen)

Monsieur Gilles BERTRAND, professeur des universités (Université de Grenoble)

Monsieur Jean BOUTIER, directeur d'études (EHESS Marseille)

Madame Angela GROPPI, professeur (Università Roma I – La Sapienza)

Monsieur Mario INFELISE, professeur (Università Ca'Foscari – Venezia)

Monsieur Giovanni MORELLI, professeur (Università Ca'Foscari – Venezia)



UNIVERSITÉ DE GRENOBLE
ÉCOLE DOCTORALE « SCIENCES DE L'HOMME, DU POLITIQUE ET DU TERRITOIRE »

UNIVERSITÀ CA'FOSCARI – VENEZIA
SCUOLA DI DOTTORATO « SCIENZE UMANISTICHE »

Thèse pour le doctorat d'histoire
sous la direction de Monsieur Gilles BERTRAND et de Monsieur Giovanni MORELLI

Caroline GIRON-PANEL

À L'ORIGINE DES CONSERVATOIRES :
LE MODÈLE DES *OSPEDALI* DE VENISE (XVI^e-XVIII^e SIÈCLES)

Soutenue le 30 octobre 2010

JURY :

Madame Anna BELLAVITIS, professeur des universités (Université de Rouen)
Monsieur Gilles BERTRAND, professeur des universités (Université de Grenoble)
Monsieur Jean BOUTIER, directeur d'études (EHESS Marseille)
Madame Angela GROPPPI, professeur (Università Roma I – La Sapienza)
Monsieur Mario INFELISE, professeur (Università Ca'Foscari – Venezia)
Monsieur Giovanni MORELLI, professeur (Università Ca'Foscari – Venezia)

RÉSUMÉ

À l'origine des conservatoires: le modèle des ospedali de Venise (XVI^e – XVIII^e siècles)

La fondation des quatre *ospedali* de Venise témoignait de l'influence des idées humanistes et des idéaux de la Réforme catholique sur l'aide à apporter aux pauvres, aux malades et aux orphelins. La structure politique et sociale particulière de la République Sérénissime s'était traduite par une implication particulièrement forte des patriciens et des citoyens dans ces institutions où se nouaient de profitables alliances. Le contexte particulier des années 1630, qui virent s'ouvrir les premiers théâtres d'opéra, s'était ajouté à la présence dans les *ospedali* de nombreux enfants susceptibles de recevoir une formation musicale de haut niveau pour faire naître de véritables écoles de musique. Limitée à l'origine à l'accompagnement des offices, l'activité musicale prit au XVIII^e siècle une grande importance, la sélection rigoureuse des musiciennes et le choix des meilleurs compositeurs contribuant à faire des chœurs des *ospedali* l'épicentre de la vie musicale vénitienne. Les « filles du chœur », qui seules recevaient une formation musicale, pouvaient ensuite entrer dans les ordres ou se marier. Bien qu'il leur fût interdit de se produire en public hors de leur *ospedale*, certaines d'entre elles parvinrent en effet à faire carrière au théâtre. Elles contribuaient ainsi à faire connaître hors des frontières de la République des institutions uniques en Europe, de plus en plus présentes dans les récits des voyageurs et qui participèrent pleinement, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, au mythe de Venise. Avec les conservatoires de Naples, les *ospedali* offrirent ainsi un modèle italien d'école de musique exportable en Europe.

Mots-clés : Venise ; musique ; conservatoire ; hôpitaux ; récits de voyage ; musiciennes ; institutions charitables ; compositeurs ; école de musique ; patriciat ; mythe ; modèle.

CRHIPA

Centre de recherche en histoire et histoire de l'art. Italie, pays alpins, interactions internationales

BP 47 - 38040 Grenoble Cedex 9

SUMMARY

The origin of the music academies : the model of the Venetian ospedali (XVIth-XVIIIth centuries)

The foundation of the four *ospedali* of Venice revealed the influence of the humanist ideas and the ideals of the catholic reformation on the philanthropy towards the poor, the sick and the orphans. The specific political and social structure of the Venetian Republic explains the strong implication of the patricians and the *cittadini* within those institutions, where they could develop profitable alliances. The particular context of the 1630s, when the first theaters of opera opened, added itself to the presence in the *ospedali* of many children who could be taught music at a high level to give birth to real music schools. Originally conceived to accompany religious services, the musical activity became very important in the XVIIIth century : as the musician girls were specially selected and the composers were carefully chosen, the *ospedali* choirs became the epicentre of the Venetian musical life. The "choir girls", who were the only ones to be taught music, could then take the veil or get married. Although they were forbidden to perform in public outside their *ospedale*, some of them made their career on the stage. Their fame spread wide over the borders of the Republic, and they thus participated to have the *ospedali* known throughout Europe. These unique institutions were more and more mentioned in the travel diaries and they played a role in the durability of the myth of Venice until the end of the XVIIIth century. Along with the musical academies of Naples, the Venetian *ospedali* created an Italian model for other European music schools.

Keywords : Venice ; music ; academy ; hospital ; travel diary ; musician girls ; charitable institution ; composer ; music school ; patriciate ; myth ; model.

CRHIPA

Centre de recherche en histoire et histoire de l'art. Italie, pays alpins, interactions internationales

BP 47 - 38040 Grenoble Cedex 9

Aux Pangolins

REMERCIEMENTS

Fruit de nombreuses années de recherches, ce doctorat est également le résultat des conseils, discussions et réflexions partagées avec mon directeur de thèse, M. Gilles Bertrand, qui a suivi et encouragé ce travail depuis son origine, en 2004. Il m'a, ainsi que mon co-directeur de thèse, M. Giovanni Morelli, permis de travailler avec une grande liberté, tout en me dispensant sans compter suggestions et tirés à part qui ont grandement contribué à faire avancer la réflexion. Sa disponibilité, ses relectures attentives de mon travail et sa délicatesse ont été pour moi de véritables moteurs pour me permettre d'achever cette thèse. En acceptant de présenter ma candidature à l'École française de Rome, il a en outre contribué à ce que ce travail de recherche se termine dans d'excellentes conditions et des délais raisonnables, ce dont je lui sais gré.

M. Michel Gras, M. Jean-François Chauvard et l'ensemble du personnel scientifique de l'École française de Rome peuvent également être assurés de ma reconnaissance. L'accueil réservé par cette institution a été à la hauteur de sa réputation et m'a permis de trouver, à Venise puis à Rome, le contexte d'émulation scientifique nécessaire à la maturation de la réflexion. Qu'ils en soient remerciés, ainsi que M. Jacques Berlioz, Mme Elisabeth Crouzet-Pavan, Mme Claude Dulong-Sainteny, M. Emmanuel Leroy-Ladurie et M. Olivier Poncet, dont le soutien fut précieux lors de l'audition d'entrée.

Ma gratitude va également à un autre établissement, qui me fournit les moyens intellectuels et matériels d'engager cette recherche. L'excellente formation dispensée par l'École des chartes me permit d'aborder sans trop d'angoisses paléographiques les archives vénitiennes, la confiance de M. Yves-Marie Bercé, M. Bertrand Jestaz et Mme Catherine Massip ayant permis à mon affection pour Venise et pour la musique de se concrétiser en sujet de recherche. Pour leur soutien et l'attention qu'ils n'ont cessé dès lors de porter à mon travail, qu'ils soient assurés de toute ma reconnaissance.

Qu'il me soit également permis de remercier ici le personnel des institutions fréquentées au cours de ce doctorat : celui de l'Archivio di Stato de Venise, en particulier Michela Dal Borgo ; l'archiviste de l'I.R.E. Agata Brusegan et ses prédécesseurs, Giuseppe Ellero et Silvia Lunardon ; le personnel si efficace de l'Archivio Storico del Patriarcato ; celui de la Biblioteca Marciana, avec une pensée toute particulière pour Tiziana Plebani ; celui de la bibliothèque du Museo Correr, de l'Ateneo Veneto, de l'Archivio di Stato de Trévise et de

la bibliothèque de la Fondazione Querini Stampalia. Hors de Venétie, il me faut citer mes collègues de la Bibliothèque nationale de France ainsi que le personnel de la British Library de Londres, des différentes académies étrangères de Rome, de l'Accademia dei Lincei, de la Library of Congress et enfin de l'ensemble des bibliothèques d'Oxford. Une mention particulière doit être faite de Francesca Tamburlini, conservatrice à la bibliothèque « V. Joppi » d'Udine, à Daniele Degl'Innocenti du Museo del Tessuto de Prato et au personnel de la bibliothèque du Museo di Palazzo Mocenigo, à Venise.

Pour les discussions informelles, le précieux échange d'informations bibliographiques et, pour certains d'entre eux, la mise à disposition en avant-première de leurs manuscrits, je remercie vivement Michela Berti, Anne-Madeleine Goulet, Elodie Oriol, Mélanie Traversier, mes collègues de l'École française de Rome et l'ensemble des participants au projet MUSICI ainsi que Anna Bellavitis, Guillaume Calafat, Nadia Filippini, Marjolaine Piccio, Dorit Raines, Grete Walter-Klingenstein, Micky White et Renate Zedinger.

Enfin, je ne saurais oublier ma famille et mes amis qui ont, chacun à sa manière, participé à l'achèvement de ce travail. Mes parents, qui ont contribué à la naissance d'une vocation en me faisant découvrir, l'un Venise, l'autre la musique, et dont je regrette qu'ils n'aient pas souhaité assister à l'aboutissement de ces recherches. Mon grand-père Gérard Giron ainsi que François Ploton-Nicollet, dont les talents respectifs de germaniste et de latiniste ont été mis à contribution. Amandine, Anthony, Cécile et Erwan qui m'ont offert de magnifiques vacances au moment où la pesanteur de la rédaction se faisait sentir ; Pascaline et Charlie, Solveig et Olivier, ma belle-famille et l'ensemble de mes amis en qui j'ai trouvé ces deux dernières années un indéfectible soutien moral. Je suis particulièrement redevable aux Vénitiens, aux Parisiens et aux Londoniens de m'avoir hébergée à de nombreuses reprises lors de mes pérégrinations dans les bibliothèques européennes.

En ajoutant au talent d'un chercheur confirmé les attentions d'un époux aimant, Louis a contribué plus qu'il ne peut l'imaginer à l'achèvement de cette thèse. Son enthousiasme face aux aventures galantes d'Andrianna Ferrarese et la bonne grâce avec laquelle il m'a accompagnée au moindre concert proposant une œuvre de Baldassare Galuppi n'ont eu d'égal que sa disponibilité et sa patience. Lui et notre fille Ariane, qui batailla ferme pour que Henri Dès remplace de temps en temps Nicolò Porpora, m'ont permis de vivre pleinement ce rêve vénitien, me faisant en outre le grand plaisir de le partager avec moi le temps d'une saison. L'enfant à naître, qui a eu la délicatesse de prévoir sa venue au monde entre le dépôt du manuscrit et la soutenance, en est le souvenir, venant me rappeler que la vie, même à Venise, ne s'est pas arrêtée en 1797.

INTRODUCTION

Versailles, le 22 décembre 1782

J'ai reçu, Monsieur, la lettre par laquelle vous me faites l'honneur de me marquer que le Roi et la Reine ont le désir d'établir à Paris une école dans le goût des conservatoires d'Italie, où l'on élèvera des sujets pour l'opéra ainsi que pour la musique de Versailles, et que vous avez chargé M. de la Ferté de me remettre les plans relatifs à cet établissement. Je viens de lui écrire qu'il peut passer chez moi demain ou après, et que je m'occuperai volontiers de l'examen de cet objet. Ne doutez pas, je vous prie, de mon empressement à concourir aux vues dont vous êtes animé pour l'exécution de ce que désire Sa Majesté et pour la plus grande perfection d'un spectacle aussi intéressant que l'opéra.

J'ai l'honneur d'être, avec un très sincère attachement, Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

De Calonne¹.

Le désir de Louis XVI et de Marie-Antoinette de pourvoir la France d'une école de musique « dans le goût des conservatoires d'Italie » était le résultat de deux-cents ans d'activité musicale dans différentes institutions de la péninsule italienne, en particulier les quatre *ospedali* de Venise et leurs homologues napolitains, les *conservatori*. Fondés au XVI^e siècle afin de venir en aide aux plus nécessiteux – malades, pauvres, vieillards, orphelins, enfants abandonnés – ces établissements avaient progressivement développé ce qui n'était au départ qu'un élément parmi d'autres de la formation dispensée aux enfants : l'enseignement de la musique. Étroitement liée à l'origine à l'activité liturgique, la formation musicale s'éloigna peu à peu de sa vocation première pour devenir l'élément le plus emblématique de ces institutions et des villes qui les accueillait. Devenus des points de passage obligés pour les voyageurs effectuant le Grand Tour, *ospedali* et *conservatori* formaient chaque année plusieurs dizaines de chanteurs et d'instrumentistes, tous de sexe féminin à Venise et

¹ Paris, Archives nationales de France, O¹ 626, 22 décembre 1782, cité par PIERRE (Constant), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 10.

uniquement masculins à Naples, qui contribuaient à la réputation de ces établissements en proposant sur place des concerts de grande qualité ou en exportant leur talent hors de la péninsule. La circulation des musiciens en Europe, qu'il s'agisse des exécutants formés dans les *ospedali* et les conservatoires ou des compositeurs venant y dispenser leurs leçons pendant quelques années, participait à la diffusion de la connaissance de ces institutions hors de leur sphère d'attraction originelle. L'envoi de partitions, l'accueil d'élèves étrangers venus se perfectionner dans l'art du chant ou la pratique instrumentale auprès d'un *maestro* italien contribuaient également à faire connaître *ospedali* et conservatoires hors de la péninsule, au même titre que les écrits des voyageurs ayant assisté à un concert dans l'une ou l'autre de ces institutions. C'est ainsi qu'entre la fin du XVI^e siècle et le milieu du XVIII^e siècle se créa progressivement un véritable modèle italien d'école de musique destiné à évoluer jusqu'à la création des conservatoires modernes, qui constituaient l'achèvement de la métamorphose des institutions italiennes et dont seul le titre rappelait la source d'inspiration originelle.

Si le terme de « conservatoire » a aujourd'hui le double sens de lieu de conservation des traditions culturelles et de lieu d'enseignement de la musique, de la danse et de l'art dramatique, la signification originelle du terme a été perdue. Les *conservatori* napolitains, avant d'affirmer leur vocation à enseigner la musique, étaient en effet des institutions destinées à recueillir les enfants abandonnés et les orphelins, afin qu'ils ne fussent pas contraints par leur situation misérable de sombrer dans la prostitution ou la délinquance. Le terme était d'ailleurs utilisé régulièrement pour qualifier l'ensemble des institutions charitables destinées aux enfants ou aux jeunes femmes pauvres, y compris les *ospedali* de Venise. Dans ce texte, le choix a toutefois été fait de conserver le vocable originel, afin de différencier les institutions vénitiennes des établissements napolitains, mais également parce que cette forme est celle que l'on trouve le plus fréquemment dans les sources documentaires. Le maintien de la forme italienne a semblé évident, la traduction littérale par « hôpital » apparaissant comme une source de confusion pour le lecteur et une insistance illégitime sur l'aspect médical d'institutions ayant fondé leur renommée sur la formation musicale.

Bien que le modèle suivi par les divers pays européens fondant un conservatoire de musique ait été italien plus que vénitien, le choix de l'objet d'étude s'est porté sur les *ospedali* de Venise, afin justement de retracer le chemin ayant mené ces institutions charitables des soins aux pauvres et aux malades jusqu'à l'érection en idéal musical, à travers deux siècles de péripéties administratives, économiques, politiques et musicales. Fondés ou refondés au moment de la Réforme catholique, les quatre *ospedali* de Venise avaient vocation à accueillir les nécessiteux ne trouvant pas leur place dans le réseau traditionnel des institutions

charitables vénitiennes. En accord avec les idéaux réformistes de la première moitié du XVI^e siècle, les fondateurs de l'*ospedale* des Incurabili et de celui des Derelitti, également appelé Ospedaletto en raison de sa petite taille, vouèrent leurs établissements à prodiguer des soins aux malades incurables, en particulier les syphilitiques, et aux malades chroniques. L'*ospedale* de la Pietà, d'origine médiévale, était destiné à recevoir les enfants abandonnés de Venise, tandis que celui des Mendicanti, issu de l'ancienne léproserie, accueillait principalement vieillards et mendiants. L'influence des prédicateurs et la conception nouvelle de la charité, qui mettait l'accent sur la formation des esprits et des âmes comme auxiliaire indispensable au soutien matériel et médical, avait contribué à l'accueil dans ces établissements des orphelins, auxquels était dispensée une éducation chrétienne et une formation professionnelle destinées à faire de ces enfants de la misère des adultes capables de subvenir seuls à leurs besoins spirituels et matériels.

Cet aspect des *ospedali* est bien connu et a suscité l'intérêt des spécialistes en histoire de l'assistance. Dès 1971, Brian Pullan avait évoqué les *ospedali* dans son ouvrage monumental sur la pauvreté à Venise avant 1620², tandis qu'à la fin de la même décennie, Bernard Aikema et Dulcia Meijers dirigeaient conjointement un ouvrage pionnier mêlant une approche relevant de l'histoire sociale à des contributions visant à retracer l'histoire architecturale et artistique des institutions considérées³. L'activité musicale dans les *ospedali* n'y était envisagée qu'à travers une contribution de Denis Arnold, qui avait dès les années 1960 consacré plusieurs articles à cette question⁴. Jusqu'en 1993, date de la parution du premier ouvrage ayant pour ambition d'embrasser l'ensemble de la question⁵, l'approche des *ospedali* semblait s'être strictement cantonnée à la sphère de compétence des chercheurs : les historiens abordaient uniquement la question des structures d'assistance⁶, tandis que la majorité des musicologues s'arrêtait à l'étude des répertoires ou des compositeurs ayant

² PULLAN (Brian), *Rich and poor in Renaissance Venice : the social institutions of a catholic state, to 1620*, Oxford : Blackwell, 1971, 689 p.

³ AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia), *Nel regno dei poveri : arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna (1474-1797)*, Venise : Arsenale, 1989, 310 p.

⁴ ARNOLD (Denis), « Orphans and ladies : the Venetian conservatories », dans *Proceedings of the Royal Musical Association*, n° 89, 1962-1963, p. 31-48 ; « Instruments and instrumental teaching in the early Italian conservatories », dans *The Galpin society journal*, n° 18, 1965, p. 72-81 ; « Orchestras in eighteenth-century Venice », dans *The Galpin society journal*, n° 19, 1966, p. 3-19.

⁵ BALDAUF-BERDES (Jane), *Women musicians of Venice : musical foundations (1525-1855)*, Oxford : Clarendon press, 1993, 305 p.

⁶ SALVADORI (Antonio), « Gli ospizi e l'assistenza pubblica », dans PEROCCO (Luigi), *Civiltà di Venezia*, Venise : La Stamparia di Venezia, 1976, vol. 3, p. 1011-1027 ; SEMI (Franca), *Gli « ospizi » di Venezia*, Venise : Helvetia, 1983, 304 p. ; VANZAN-MARCHINI (Nelli-Elena) (dir.), *La memoria della salute : Venezia e il suo ospedale dal XVI al XX secolo*, Venise : Arsenale, 1985, 285 p. et *L'ospedal dei Veneziani*, Venise : Comune di Venezia, 1986, 126 p.

travaillé pour l'une ou l'autre de ces institutions⁷. Les musiciennes des *ospedali* attirèrent dès l'origine l'attention des chercheurs, mais en dépit de certaines tentatives pour replacer leur activité musicale dans un contexte social et institutionnel⁸, le lien entre approche musicologique et vision historique ne parvenait pas à se faire. Cette difficulté à envisager la question sous différents angles disciplinaires était certainement dûe au choix des sources exploitées par les spécialistes : alors que les musicologues s'intéressaient essentiellement aux partitions et aux livrets, les historiens se cantonnaient aux documents administratifs, ce qui empêchait les uns et les autres de parvenir à une vision globale de ces « filles du chœur », toujours considérées sous un seul angle, celui de l'enfant recueilli par charité ou celui de l'artiste.

En archiviste et mélomane, ayant par sa fonction un accès direct à une partie conséquente des documents administratifs des *ospedali*, Giuseppe Ellero fut sans doute le premier à parvenir à une vision synthétique du fait musical dans ces établissements. La publication en 1978 de nombreux documents relatifs à l'activité musicale aux Derelitti fournit aux musicologues un accès facile aux sources archivistiques, ce qui eut des conséquences positives sur le décloisonnement des disciplines⁹. Toutefois, la plupart des publications se limitaient à envisager l'activité musicale dans les *ospedali* sous l'angle de la production musicale, s'intéressant éventuellement au compositeur, mais négligeant le plus souvent les exécutantes. Les ouvrages parus à l'occasion du tricentenaire de la naissance d'Antonio Vivaldi¹⁰ ou du bicentenaire de la mort de Baldassare Galuppi¹¹ étaient ainsi, logiquement, centrés sur l'œuvre de ces compositeurs, tandis que l'étude des répertoires était toujours florissante, notamment à travers un intérêt renouvelé pour le genre de l'oratorio¹². Si les

⁷ HANSELL (Sven H.), « Sacred music at the "Incurabili" in Venice at the time of J.A. Hasse », dans *Journal of the American musicological society*, n° 23, 1970, p. 282-301 et p. 505-521.

⁸ ARNOLD (Denis), « Music at the Mendicanti in the eighteenth century », dans *Music and letters*, n° LXV-4, 1984, p. 345-356 ; CONSTABLE (Madeleine V.), « The "Figlie del Coro": fiction and fact », dans *Journal of European studies*, n° 11, 1981, p. 111-139 et « The Venetian "Figlie del Coro": their environment and achievement », dans *Music and letters*, n° LXIII-3/4, 1982, p. 181-212.

⁹ ELLERO (Giuseppe) et SCARPA (Jolando), *Arte e musica all'Ospedaletto : schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. 16-18)*, Venise : Stamp. di Venezia, 1978, 217 p.

¹⁰ ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano : terzo centenario della nascita di A. Vivaldi (1678 - 1978)*, Venise : Tip. Helvetia, 1978, 109 p. ; DEGRADA (Francesco) et MURARO (Maria Teresa), *Antonio Vivaldi : da Venezia all'Europa*, Milan : Electa, 1978, 161 p. ; *Venezia-Vivaldi*, Venise : Alfieri, 1978, 65 p.

¹¹ MURARO (Maria Teresa) et ROSSI (Franco), *Galuppiana 1985 : studi e ricerche* [colloque, Venise, 1985], Florence : L. S. Olschki, 1986, 342 p.

¹² ARNOLD (Denis) et ARNOLD (Elsie), *The oratorio in Venice*, Londres : The Royal musical association, 1986, 117 p. ; GEYER (Helen), « Aspetti dell'oratorio veneziano nel tardo settecento », dans *Quaderni del Centro tedesco di studi veneziani*, n° 33, 1985, 22 p. Notons que cet intérêt pour l'oratorio vénitien ne s'est pas démenti ces dernières années, comme en témoignent les publications de STEFFAN (Carlida), « L'oratorio veneziano tra Sei e Settecento : fisionomia e contesti », dans BESUTTI (Paola) (dir.), *L'oratorio musicale italiano e i suoi*

années 1990 et 2000 virent se poursuivre des recherches thématiques toujours centrées sur les répertoires¹³, la thèse de Jane Baldauf-Berdès, publiée en 1993, marquait une première tentative d'approche interdisciplinaire basée notamment sur la variété des sources consultées¹⁴. En dépit d'un remarquable travail de collecte d'informations, le manque de rigueur de l'auteur et sa méconnaissance manifeste du fonctionnement de la société vénitienne à l'époque moderne faisaient malheureusement de cet ouvrage un outil de travail inutilisable.

Malgré ses défauts, l'ouvrage de Jane Baldauf-Berdès avait cependant ouvert la voie à une approche globale des musiciennes des *ospedali*, reprise par les historiens mais aussi par les musicologues. Dès l'année 2000, les publications de Micky White, centrées sur la Pietà, se faisaient l'écho de cet intérêt pour les filles du chœur, abordées à la fois comme artistes et comme enfants abandonnées recueillies par charité¹⁵. Cette vision incarnée des musiciennes était également perceptible lors du colloque organisé en 2001 par Helen Geyer, auquel avaient participé musicologues, mais aussi historiens et archivistes, abordant ainsi les *ospedali* sous de multiples angles afin de mieux en percevoir les différents aspects¹⁶. Cette volonté de décloisonnement disciplinaire apparaissait aussi clairement dans l'ouvrage publié en 2006 par Pier Giuseppe Gillio¹⁷. Volontairement centré sur l'activité musicale et non sur la musique dans les *ospedali*, cette véritable somme s'intéressait à la fois aux œuvres, à ceux qui les composaient et les exécutaient et à leur conditions de production. La multiplicité des approches disciplinaires était revendiquée par l'auteur, qui affirmait avoir été conduit à ajouter à l'étude des livrets et des partitions celle des documents comptables et administratifs par incapacité à mener à bien une étude des répertoires sans en connaître le contexte de création¹⁸.

contesti (sec. XVII – XVIII) [colloque, Florence, 1997], Florence L. S. Olschki, 2002, p. 423-452 et GEYER (Helen), *Das venezianische Oratorium (1750-1820): einzigartiges Phanomen und Musikdramatisches Experiment*, Laaber : Laaber Verlag, 2005, 2 vol. (« *Analecta musicologica*, 35 »).

¹³ GILLIO (Pier Giuseppe), « La stagione d'oro degli *ospedali* veneziani tra i dissesti del 1717 e 1777 », dans *Rivista internazionale di musica sacra*, n° 3-4, 1989, p. 227-308 et « Saggio bibliografico sui libretti di mottetti pubblicati dagli *ospedali* di Venezia (1746-1792) », dans *Rivista internazionale di musica sacra*, n° 1-2, 1993, p. 118-191 ; WHITEMORE (Joan), *Music of the Venetian ospedali composers : a thematic catalogue*, New-York : Stuyvesant, 1995, 184 p. ; TANENBAUM (Faun), *Giovanni Porta. Selected sacred music from the ospedale della Pietà*, Madison : A. R. Ed., 1995, 70 p. ; OVER (Berthold), *Per la gloria di Dio : solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn : Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1998, 487 p.

¹⁴ BALDAUF-BERDES (Jane), *Women musicians of Venice...*, *op. cit.*

¹⁵ WHITE (Micky), « Biographical notes on the "Figlie di coro" of the Pietà contemporary with Vivaldi », dans *Informazioni e studi vivaldiani*, n° 21, 2000, p. 75-97.

¹⁶ GEYER (Helen) et OSTHOFF (Wolfgang) (dir.), *La musica negli ospedali / conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento* [colloque, Venise, 2001], Rome : Edizioni di storia e di letteratura, 2004, 438 p.

¹⁷ GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento : quadro storico e materiali documentari*, Florence : L. S. Olschki, 2006, 588 p.

¹⁸ « *Le fonti, svelandosi nel tempo sempre più consistenti e rivelatrici, rivendicavano con perentorietà lo studio del contesto produttivo ; che di per sè già postulava un impegno improbo. Così, anziché dedicarmi all'analisi di*

Le musicologue ne pouvait toutefois réduire l'approche historique à une simple étude du contexte, sous peine de faire de l'histoire un décor déconnecté de l'œuvre musicale elle-même. Dès 1979, Françoise Escal mettait en garde contre cette façon d'utiliser la discipline historique comme un prétexte pour l'étude de l'objet musical, appelant au contraire à

lire l'inscription historique d'une production (musicale), ressaisir quelques-unes des déterminations socio-historiques du texte (musical), étant entendu que ces déterminations sont, si l'on peut dire, réversibles, et que les relations que l'œuvre musicale entretient avec l'extérieur, le contexte, sont dialectiques et médiatisées d'une manière complexe¹⁹.

Cette approche utilitaire était également souvent adoptée par les historiens, qui réduisaient volontiers la musique à un ornement destiné uniquement à illustrer la démonstration historique, sans en faire un objet d'étude à part entière. À la différence de l'image, la musique n'est en effet « ni descriptive ni narrative »²⁰ et son étude suppose un savoir technique dont sont dépourvus nombre d'historiens, ce qui explique l'isolement de l'objet musical par rapport aux autres arts, volontiers convoqués par l'historien à l'appui d'une démonstration non comme simples illustrations mais comme partie prenante de la problématique. Les travaux de Florence Alazard²¹, de Myriam Chimènes²², de Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner²³, de David Hennebelle²⁴ ou de Mélanie Traversier²⁵ sont heureusement venus, ces dix dernières années, modifier ce rapport utilitaire entre histoire et musique en

partiture, come mi ero ripromesso, mi sono trovato immerso per anni in quella di libri amministrativi e contabili » (*Ibid.*, p. XIII).

¹⁹ ESCAL (Françoise), *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris : Payot, 1979, p. 211. À la même époque, Iain Fenlon plaidait lui-aussi pour l'instauration d'un dialogue fécond entre histoire et musicologie : « *Another emphasis might be called the contextual. At present come music historians tend to concentrate on the internal analysis of a composition and its relation to a specific and usually narrowly defined historical frame. Indeed, much musicological writing presents by implication a formidable orthodoxy in which history is perceived as a succession of paradigms of musical language, style and form. Some recent work has attempted explanation through exploration of a wider range of evidence and Early music history intends to strengthen this trend by encouraging studies that examine the economic, political and social ramification of research* » (FENLON (Iain), *Early music history*, n° 1, 1981, p. VII).

²⁰ ALAZARD (Florence), *Art vocal, art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris : Minerve, 2002, p. 20.

²¹ *Ibid.em.*

²² CHIMÈNES (Myriam) (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Bruxelles / Paris : Éd. Complexes, 2001, 420 p. et *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris : Fayard, 2004, 775 p.

²³ BÖDECKER (Hans Erich), VEIT (Patrice) et WERNER (Mickael) (dir.), *Le concert et son public. Mutation de la vie musicale en Europe de 1780 à 1911 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2002, 493 p.

²⁴ HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart. Aristocrates, musique et musiciens à Paris (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Seyssel : Champ Vallon, 2009, 441 p.

²⁵ TRAVERSIER (Mélanie), *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples (1767-1815)*, Rome : École française de Rome, 2009, 692 p.

ouvrant « des brèches dans les cloisonnements entre approches historiques, sociologiques et musicologiques de la musique »²⁶.

La présente étude s'inscrit dans cette même démarche, en faisant de la musique un objet de recherche à part entière, dans le cadre d'une approche interdisciplinaire. Plus qu'une étude du contexte de création des œuvres exécutées dans les *ospedali*, cette thèse de doctorat vise à présenter le fait musical dans son ensemble, en abordant certes la question des répertoires, mais également celle de ses interprètes et des lieux d'exécution, envisagés de façon globale. Les *ospedali* sont ainsi replacés dans leur environnement vénitien et mis en perspective avec les autres espaces musicaux de la ville sans que soit oubliée leur dimension originelle d'institutions charitables. Cela entraîne la superposition de plusieurs géographies, de l'assistance, de la musique et de la ville, qui seule permet de saisir toute la spécificité de ces établissements et leur intégration, à différents niveaux, dans la vie de la cité. De même, les musiciennes ne sont pas étudiées sous le seul angle de leur activité artistique : formées dans des institutions charitables, recueillies selon des critères évoluant avec le temps, elles n'étaient pas seulement des virtuoses, mais reflétaient une situation sociale particulière. L'étude de leurs conditions de vie au sein des *ospedali*, de leurs réseaux familiaux et amicaux, des protections dont elles bénéficiaient, permet d'enrichir le portrait de ces musiciennes, souvent réduites par les chercheurs à une simple voix ou à un nom sur un livret, dans une approche désincarnée de l'artiste. De même, les recherches effectuées sur les gouverneurs des quatre établissements permettent de replacer les *ospedali*, souvent perçus de façon tronquée comme de simples lieux d'exécution de concerts, dans un contexte politique et social spécifique, l'organisation politique de la République de Venise ayant des conséquences sur la gestion administrative de ces institutions.

Plus qu'une histoire de la musique, il s'agit donc bien ici d'une histoire sociale de la musique mêlant singularité des formes musicales et vitalité de la société vénitienne, à laquelle s'ajoute une approche urbanistique indispensable dans le cadre d'une recherche sur Venise. L'étude des représentations constitue également un élément fondamental pour permettre une approche englobante de l'objet d'étude. Alors que les chroniques locales et les écrits des voyageurs sont souvent utilisés comme illustration du propos historique, la présente recherche s'est attachée à appliquer les méthodes de l'histoire à ces sources spécifiques. Considérés non comme une simple confirmation ou contradiction des documents d'archive, mais comme des écrits eux-mêmes porteurs de sens, les guides et récits de voyage ont été étudiés, au même

²⁶ BÖDECKER (Hans Erich), VEIT (Patrice) et WERNER (Mickael) (dir.), *Le concert et son public...*, op. cit., p. XIV.

titre que les chroniques ou les cartes et plans, comme des sources à part entière. Ces documents ont notamment été utilisés, parallèlement aux sources documentaires et aux écrits romanesques, pour comprendre comment un modèle d'institution vénitienne avait pu voir le jour et être exporté dans la péninsule puis de l'autre côté des Alpes.

Afin de valider l'hypothèse selon laquelle les *ospedali* de Venise auraient pu servir de modèle pour les écoles de musique fondées en Europe à partir de la fin du XVIII^e siècle, il est nécessaire de croiser les approches disciplinaires, mais aussi d'adopter une méthode basée sur la multiplication des points de vue. Étudier le regard porté sur les *ospedali* par les contemporains permet de comprendre comment ces institutions ont progressivement intégré le discours de Venise sur elle-même et ont commencé à être partie prenante du mythe de la République, avant de se constituer elles-mêmes en mythe. Le passage du mythe au modèle ne peut être envisagé qu'à travers un mouvement constant de déplacement du regard, en envisageant à la fois le discours tenu par les dirigeants des *ospedali* sur leurs institutions, l'opinion des Vénitiens exprimée dans les chroniques et les gazettes et l'impression des étrangers sur ces établissements originaux. L'étude de la circulation de l'information recueillie sur les *ospedali*, à travers les écrits, les œuvres ou les musiciens eux-mêmes, est évidemment fondamentale pour comprendre la construction du modèle. Au-delà des simples repères chronologiques, utiles pour déterminer le moment où l'activité musicale dans les *ospedali* devient une étape essentielle du Grand Tour, l'étude des récits et guides de voyage, mais aussi des cartes anciennes de la ville permet de comparer le discours tenu sur ces institutions par les Vénitiens et par les étrangers. La question des éléments retenus dans leurs récits par les étrangers est essentielle pour comprendre l'apparition de stéréotypes contribuant à la transmission outre-monts d'une image faussée des institutions vénitiennes, qui sert de base à la création du modèle.

Si cette notion de modèle permet une approche globale des *ospedali*, elle est porteuse d'une « multivocité sémantique » problématique²⁷. Dans son introduction à l'ouvrage dirigé par Claudie Balavoine et Pierre Laurens intitulé *Le modèle à la Renaissance*, Jean Lafond tente une définition de cette notion, notant qu'elle pouvait faire référence à la représentation ou à la reconnaissance d'une valeur²⁸. En d'autres termes, le modèle pouvait être considéré ou bien comme un objet destiné à être imité, ou bien comme un idéal à atteindre, une norme. Les

²⁷ BACHELARD (Suzanne), « Quelques aspects historiques des notions de modèle et de justification des modèles », dans *Élaboration et justification des modèles : application en biologie* [colloque, Paris, 1978], Paris : Maloine, 1979, vol. 1, p. 3-19.

²⁸ LAFOND (Jean), « La notion de modèle », dans BALAVOINE (Claudie) et LAURENS (Pierre) (dir.), *Le modèle à la Renaissance*, Paris : J. Vrin, 1986, p. 5-19.

historiens d'art ont longuement réfléchi à cette notion et à ses rapports avec la *mimesis* antique et le concept d'idée, en soulignant le conflit existant entre une vue naturaliste de l'art et une vue idéaliste, illustrées notamment par les opinions contradictoires de Vincenzo Danti et Giorgio Vasari ou de Léonard de Vinci et de Michel-Ange²⁹.

La notion de modèle, qui n'appartient pas uniquement au domaine de l'art, a été profondément renouvelée par son utilisation dans les sciences expérimentales, auxquelles les sciences sociales ont ensuite emprunté le concept, revêtu d'une nouvelle signification³⁰. Le modèle doit alors être entendu comme un instrument d'analyse théorique, construit de façon artificielle afin d'offrir un cadre d'étude applicable à différents objets³¹. Dès lors, il peut être considéré comme adaptable à une situation historique ou géographique différente de la situation initiale et devenir, de cadre de compréhension, proposition d'action. Dans le cas des *ospedali*, la constitution d'un modèle s'est faite à partir de données multiples, issues à la fois des informations transmises, consciemment ou non, par les institutions elles-mêmes et de la réception de ces informations par les étrangers, construisant et diffusant hors de la péninsule italienne une image parfois fort éloignée de la réalité. C'est ce modèle, « à la jointure du concret et de l'abstrait, qu'il médiatise et entre lesquels il a pour fonction d'établir une circulation incessante », qui a servi de base à la réflexion sur une possible exportation des institutions italiennes en France ou en Angleterre. L'écart existant entre les *ospedali*, l'image qu'en donnaient les voyageurs et les établissements effectivement réalisés en suivant l'exemple vénitien est exemplaire de cette constitution d'un modèle théorique.

Afin de comprendre comment ce modèle a pu se constituer, être diffusé et éventuellement adapté hors de Venise, il était nécessaire de recourir à des sources extrêmement variées. Les archives produites par les *ospedali* ont été consultées, pour autant que l'état des fonds le permette. À la chute de la République, en effet, une partie des archives des *ospedali* fut dispersée, de même que leurs riches bibliothèques musicales, ce qui explique leur difficile réparabilité et l'état désordonné dans lequel se trouvent par exemple les partitions du fonds Correr, aujourd'hui déposé au conservatoire Benedetto Marcello de Venise³². Les documents subsistants sont majoritairement constitués de registres, intitulés

²⁹ PANOFSKY (Erwin), « *Idea* » : *ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin : Teubner, 1924, 145 p.

³⁰ ARMATTE (Michel), « La notion de modèle dans les sciences sociales : anciennes et nouvelles significations », dans *Mathématiques et sciences humaines*, n° 172, 2005, p. 91-123.

³¹ LEVI-STRAUSS (Claude), *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, p. 33-40.

³² Jane Baldauf-Berdes attribua à l'historien Carlo Botta le témoignage suivant : « *Io cogli occhi miei veduto molti anni fa gittar dalle finestre de quello [Ospedale dei Mendicanti] i libri e le carte, e caricarsene le barche degli speculatori che n'avean fatto acquisto. O Venezia ! non piangere se i tesori del tuo ingegno piuttosto per tua gloria che per tua sventura passano ad arricchire ed abbillire altre contrade* » (BALDAUF-BERDES (Jane),

catastici ou *rubriche* et *notatori*. Ces registres, qui regroupent de façon chronologique ou thématique les comptes-rendus de réunions des congrégations dirigeant les *ospedali*, ont fourni des informations précises sur les règlements en vigueur et leur modification, l'admission des musiciennes, les conditions de sortie temporaire ou définitive et la composition des congrégations aux différentes époques considérées. Les lacunes des fonds, plus ou moins importantes selon les *ospedali*, ont pu être en partie comblées pour la Pietà et les Mendicanti par la consultation des *parti*, documents de travail servant de base aux réunions des gouverneurs. À ces documents administratifs ont été ajoutés les registres comptables, indispensables pour l'étude de l'activité musicale, à la fois coûteuse et génératrice de revenus, mais également pour obtenir des informations ponctuelles sur les conditions de vie des musiciennes. L'ensemble de ces archives, conservées à Venise, à l'Istituto di Ricovero e di Educazione (I.R.E), à l'Archivio di Stato et à la bibliothèque des *Ospedali Civici Riuniti*, ont fait l'objet d'un dépouillement exhaustif.

Dans le but de fournir une étude globale des musiciennes, il a été nécessaire d'élargir l'étude aux documents produits par d'autres institutions, les paroisses en premier lieu, qui ont fourni actes de baptêmes et contrats de mariage. Aux archives historiques du patriarcat a été consulté un fonds ignoré des chercheurs s'intéressant aux *ospedali*, celui des *examinum matrimoniorum*, enquêtes matrimoniales ayant fourni des informations essentielles sur les réseaux familiaux et amicaux dans lesquels s'inséraient les *putte*. Cet aspect de la recherche a été renforcé par des sondages dans les archives notariales, l'étude des testaments des musiciennes ayant largement contribué à dresser un portrait complet de ces jeunes femmes, de leurs capacités économiques et des liens d'amitié pouvant exister au sein d'un *l'ospedale*. La difficile identification des notaires susceptibles d'avoir rédigé les testaments des *putte* a conduit à procéder par sondage, dans les fonds des notaires semblant les plus liés à l'un ou l'autre *ospedale*. Cette méthode a porté des fruits pour les Mendicanti, où huit testaments ont été retrouvés. De même, il a été décidé de s'appuyer sur la base de données conçue en 2003 et alimentée depuis de façon systématique pour recenser les musiciennes de cet *ospedale*, afin de procéder à une recherche dans les archives paroissiales et patriarcales, ce qui a permis d'obtenir un corpus cohérent autour du mariage. L'intégration dans cette base de données relationnelle de l'ensemble des informations recueillies au cours du dépouillement des

Women musicians of Venice..., op. cit., p. 42). Ce témoignage était confirmé par Francesco Caffi écrivant en 1843 à Emanuele Antonio Cicogna : « Duolmi dover incominciare dal dirti ch'io stava appunto per accingermi a razzolar negli archivi della Procuratia de Supra, e nelle carte degli spedali medesimi (se più esistano e stati non sien preda di speculatori o di rivenduglioli, fors'anche di pizzacagnoli come già furono i ricchissimi loro archivii musicali...) » (lettre de Francesco Caffi à Emanuele Antonio Cicogna, transcrite dans CICOGNA (Emanuele Antonio), *Delle iscrizioni veneziane*, Venise : Giuseppe Molinari, 1848, t. V, p. 326).

différentes sources a rendu possible une étude de réseaux portant sur plus de trois-cents musiciennes, mettant à jour à la fois leur environnement amical et familial, mais également leur carrière au sein de l'*ospedale* et éventuellement en dehors de celui-ci.

Cette même méthode a été appliquée, quoique de façon moins systématique, aux gouverneurs ayant dirigé les quatre *ospedali* entre le XVI^e et le XVIII^e siècles. La volonté d'en fournir une liste, instrument de travail indispensable pour cette étude mais également pour les spécialistes de l'histoire du patriciat, a conduit à procéder dans un premier temps à un relevé complet des personnes présentes à chaque réunion de la congrégation, à partir des registres conservés mais aussi des *parti*. L'identification des personnes s'est faite grâce à différents outils, telles que les généalogies dressées par Marco Barbaro et complétées par Antonio Maria Tasca en 1743³³. Les citoyens et les populaires (*popolani*) ont posé davantage de problèmes d'identification, les arbres généalogiques de Giuseppe Tassini, consacrés exclusivement aux citoyens, étant extrêmement succincts.

Ceux de Marco Barbaro et Antonio Maria Tasca, bien que parfois fautifs, ont en revanche fourni de précieuses informations sur le *cursus honorum* des gouverneurs patriciens et de leurs proches. Ces documents ont également aidé à l'identification d'homonymes, rendue possible par l'application d'une méthode d'information en faisceaux permettant de limiter au maximum les erreurs d'attributions. Dans les cas d'homonymie, une recherche approfondie dans les archives familiales ou institutionnelles a parfois suffi à identifier le gouverneur, tandis que la mise en place de statistiques permettait de limiter le risque d'erreur. Ces statistiques, établies à partir des cas sans ambiguïté, ont permis, par exemple, de s'assurer que l'élection comme gouverneur n'intervenait que rarement avant l'âge de vingt-cinq ans, ce qui correspondait à l'âge officiel de l'entrée au Grand Conseil³⁴. De même, les charges les plus importantes (président, vice-président, députés aux filles ou au chœur) étaient rarement confiées à de très jeunes gens. Enfin, des sources secondaires ont parfois aidé à l'identification des gouverneurs : ainsi, dans le cas d'Alvise Renier, qui apparaît comme gouverneur aux Derelitti (en 1777 et de 1789 à 1797), aux Incurabili (de 1768 à 1777) et aux Mendicanti (de 1775 à 1789), c'est une mention de Giacomo Casanova dans l'un de ses

³³ Venise, ASV, *Miscellanea Codici - Serie I*, « Alberi de' patritii veneti », b. 17-23.

³⁴ Avec cette exception que les fils du doge pouvaient y entrer dès l'âge de quatorze ans, sans avoir droit de vote et en prêtant serment chaque année. De même, une exception était faite pour les trente jeunes hommes tirés au sort le 4 décembre, fête de sainte Barbara, âgés de dix-huit à vingt-cinq ans. En 1645, lors de la guerre contre les Turcs, l'âge d'entrée au Grand Conseil était également amené à dix-huit ans, contre versement de deux-cents ducats (MILAN (Catia), POLITI (Antonio) et VIANELLO (Bruno) (dir.), *Guida alle magistrature : elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, Verone : Cierre, 2003, p. 32).

rapports comme agent secret qui a permis d'éclaircir l'homonymie³⁵. Lorsque la confrontation aux statistiques et aux sources secondaires n'a pas permis l'identification du personnage, la méthode des probabilités a été appliquée : la présence de membres de la même famille dans l'*ospedale*, l'absence de charge officielle importante à la date de l'élection ou encore une activité de mécénat sont apparus comme des facteurs déterminants pour le choix définitif. Si aucun de ces critères ne s'est révélé suffisant, le gouverneur apparaît sous le nom utilisé dans les documents originaux, sans mention de filiation ou de *ramo*. C'est aussi le cas pour les citoyens et les populaires dont la filiation n'est pas mentionnée dans les sources.

Le recours aux sources imprimées – chroniques, articles de périodiques et de dictionnaires, mais aussi dédicaces et épigrammes – s'est également avéré indispensable pour percevoir l'opinion des Vénitiens sur les *ospedali* et leurs musiciennes, ainsi que l'évolution de cette opinion au cours du temps. Dans la même optique, les sources narratives ont été convoquées afin de parvenir à proposer une étude de l'image qu'avaient les visiteurs étrangers de ces mêmes *putte*. Récits et guides de voyage, correspondances et écrits divers ont ainsi été étudiés pour permettre de retracer un tableau exact sur le plan chronologique et géographique de l'opinion étrangère sur les établissements vénitiens. Dans l'impossibilité d'embrasser la totalité de ces sources pléthoriques, le choix a été fait d'une double approche, à la fois globale et sélective. La sélection initiale s'est faite en fonction des lieux de conservation : loin d'être arbitraire, le choix des fonds viatiques conservés à la Bibliothèque nationale de France, à la British Library, à la Bodleian Library, à la British school at Rome, au CRHIPA à Grenoble et dans l'ensemble des bibliothèques vénitiennes se justifiait précisément par la vocation encyclopédique des deux premiers établissements, le fonds conséquent de littérature du voyage des deux seconds et la localisation *in situ* de nombreux récits de voyages dans les bibliothèques vénitiennes. Suite à cette détermination des fonds à exploiter, un travail de dépouillement systématique a été mené afin de vérifier dans l'ensemble des guides et récits conservés, la présence d'une mention aux *ospedali*. Ces sources ont été appréhendées non comme de simples détentrices d'informations ponctuelles, mais comme contribuant à construire un discours lui-même porteur de sens. La même méthode a été appliquée aux sources iconographiques et aux représentations figurées, en particulier les cartes anciennes de Venise, utilisées en tant que vectrices d'un discours sur la ville.

³⁵ Dans ce rapport, daté de 1775, Casanova relatait une anecdote survenue entre le *signore* Andrea Sanfermo, marié à une ancienne musicienne des Mendicanti, le *nobiluomo* Giangiacomo Minio, amant de ladite épouse, et le *nobiluomo* Alvise Renier « fils de feu Bernardino » (*fù de Bernardin*), chevalier servant de celle-ci (*Agenti segreti di Venezia (1705-1797)*, éd. par G. Comisso, 2^e éd., Milan : Neri Pozza, 1994, p. 176).

Enfin, les sources musicales ont bien évidemment été convoquées, toujours dans l'optique d'une approche globale de l'objet d'étude, qu'il s'agisse de l'activité musicale, de la carrière des musiciennes ou de la constitution du modèle. Les partitions n'ont donc pas été envisagées avec l'œil du musicologue mais avec celui de l'historien : si la musique elle-même ne fait pas l'objet d'une étude stylistique, hors de propos pour cette recherche, les caractères secondaires de la source ont fourni de précieuses informations sur la carrière des *putte*, l'activité des maîtres de chœur ou encore la diffusion hors de Venise de leur musique. Les livrets des œuvres sacrées écrites pour les *ospedali* ont eux aussi été considérés comme des sources documentaires, dont la forme elle-même était signifiante. Les formules de présentation du compositeur ou la façon de nommer les *ospedali* sur la page de titre, moins stéréotypées qu'il n'y paraît à première vue, ont apporté des éléments fondamentaux sur la mise en scène de l'activité musicale par les gouverneurs. À de rares exceptions près, le texte même des oratorios n'a pas été considéré, tandis que les sujets choisis ont pu servir, au même titre que les rôles tenus par les musiciennes, à expliciter l'importance des *ospedali* dans la construction du mythe de Venise. Enfin, une étude exhaustive des livrets fournissant le nom des interprètes a permis une analyse fine de leur carrière tout en rendant possible des comparaisons fécondes entre données historiques et affirmations des voyageurs.

Cette grande diversité des sources et le nombre très élevé de documents utilisés, dont très peu en langue française, ont amené à faire le choix de traduire systématiquement les citations littérales dans le corps du texte, afin de ne pas en allonger de façon démesurée le volume. Les citations en notes ont en revanche été conservées dans le texte original, de même que dans les annexes, dont la longueur est moins limitée, pour ne pas dénaturer la savoureuse langue vénitienne, notamment dans les vers et poèmes à la gloire des *putte*.

Afin de comprendre comment un modèle vénitien d'institution musicale a pu se diffuser en Europe et éventuellement donner naissance aux conservatoires modernes, il est indispensable de retracer les conditions dans lesquelles un tel modèle a pu se constituer. Pour ce faire, il est nécessaire de replacer les *ospedali* dans leur contexte urbain, social et musical, avant d'envisager une étude systématique des musiciennes permettant *in fine* de comprendre comment non seulement les *ospedali* ont pu prendre part au « mythe de Venise », mais aussi comment ils ont pu eux-mêmes se constituer en mythe. Le plan adopté reflète cette réflexion en quatre temps, en mêlant à une approche thématique une progression chronologique.

Dans un premier temps, il s'agit de retracer le contexte politique, social et religieux dans lequel les *ospedali* ont vu le jour. Tous créés ou profondément remaniés dans un laps de temps allant des années 1520 à la fin du XVI^e siècle, les quatre institutions vénitiennes

reflètent une conception nouvelle de la charité, née des réflexions portées sur la pauvreté par les réformateurs catholiques. Venant en partie se substituer au système d'assistance traditionnel en accueillant certaines catégories de nécessiteux ignorées par les institutions charitables pré-existantes, les *ospedali* étaient destinés aux malades, aux pauvres, aux vieillards, aux orphelins et aux enfants abandonnés. Mettant en péril le salut de leur âme tout en constituant une menace pour l'ordre social, ces nécessiteux recevaient dans ces nouveaux établissements une instruction religieuse et professionnelle destinée à leur permettre de subvenir eux-mêmes à leurs besoins. Cette conception nouvelle de la charité était perceptible dans l'ensemble des établissements créés au XVI^e siècle dans la péninsule italienne sur l'inspiration des prédicateurs, les *ospedali* de Venise n'ayant *a priori* rien d'original. Comment expliquer alors que seules les institutions vénitiennes aient vu se développer une activité musicale de grande ampleur, qui fit dès le XVII^e siècle leur réputation ? Un premier élément de réponse figure sans doute dans le système de gouvernement particulier de la République et dans la structure même des établissements vénitiens, officiellement entièrement indépendants des autorités civiles et religieuses. La présence au sein des congrégations de membres influents du gouvernement de la République faisait des *ospedali* un relai original entre les instances gouvernementales et les institutions charitables, inexistant dans les établissements créés dans d'autres villes italiennes. En outre, le rôle de mécène traditionnellement adopté par ces mêmes gouverneurs dans la sphère publique ou privée n'était certainement pas étranger à l'introduction de la musique dans les *ospedali*, perçue comme une façon nouvelle d'exercer la philanthropie.

La deuxième partie de l'étude est précisément consacrée au contexte de développement de cette activité musicale, présente à l'état embryonnaire dans la quasi-totalité des institutions charitables de la péninsule. Venise semble avoir offert aux chœurs des *ospedali* un microcosme idéal au début du XVII^e siècle : l'ouverture des premiers théâtres d'opéra a ainsi, sans aucun doute, participé à une multiplication de l'offre musicale dont ont profité les *ospedali*. De même, les lacunes de l'offre musicale vénitienne peuvent être évoquées pour expliquer le succès de ces écoles de musique sans le titre, tandis que la vie religieuse intense de leurs pensionnaires et la présence forte des prédicateurs dans les chapelles hospitalières constituaient autant de présupposés favorables au développement de la musique liturgique. La réputation de la chapelle musicale de la basilique de Saint-Marc participait enfin largement à l'attractivité de Venise sur les compositeurs, dont les gouverneurs surent profiter. Le développement de l'activité musicale dans les *ospedali* est le résultat de cet ensemble de conditions favorables et de l'implication personnelle des

gouverneurs, qui surent tirer profit de la présence de compositeurs exceptionnels et du calendrier particulier des saisons théâtrales, laissant les mélomanes désœuvrés une partie de l'année. La question du rapport entre musique sacrée et musique profane, fondamentale, permet ainsi de mieux comprendre les stratégies mises en place pour attirer et fidéliser le public. Les stratèges conçus par les gouverneurs furent multiples et efficaces, et permirent aux *putte* de devenir, au XVIII^e siècle, l'une des principales attractions que la ville offrait à ses visiteurs.

L'étape suivante de la recherche s'attache précisément à ces musiciennes, dont les conditions de vie au sein des *ospedali* sont retracées, afin de comprendre ce qui pouvait conduire certaines d'entre elles à faire le choix du mariage, tandis que d'autres entraient dans les ordres ou décidaient de demeurer leur vie durant au sein de l'institution qui les avait recueillies. Le hiatus entre les règlements et leur application est également interrogé, afin notamment d'établir le degré de crédibilité des témoignages de la fin du XVIII^e siècle qui stigmatisent l'indiscipline des filles du chœur. Le devenir des musiciennes qui choisissaient de quitter leur *ospedale* pour se marier ou prendre le voile, qui n'avait jamais attiré l'attention des chercheurs, est également étudié. Si le modèle monastique, prégnant dans l'organisation de la vie quotidienne comme dans l'activité musicale elle-même, explique le choix fait par certaines d'entre elles d'entrer dans les ordres, il est en revanche nécessaire de réfléchir sur les conditions du mariage de leurs consœurs. Le contexte spécifique d'émancipation revendiquée des jeunes gens au XVIII^e siècle³⁶ donne un relief particulier aux exemples de mariages étudiés dans le cadre de cette recherche, toutes les possibilités offertes par le droit canon et le droit civil vénitien étant exploitées par les *putte*. La question essentielle de l'usage par les *putte* de leur talent musical hors de l'*ospedale* est elle aussi soulevée, à travers l'étude des quelques musiciennes parvenant, en dépit de l'interdiction formelle des gouverneurs, à faire carrière au théâtre ou comme compositrices.

Ces rares musiciennes exploitant dans un cadre à la fois public et profane la formation reçue constituent certainement l'un des éléments de la formation du mythe des *putte*, considéré dans la quatrième partie de cette étude. Le rôle joué par la musique dans le mythe de Venise mérite un développement, de même que l'utilisation des *ospedali* dans l'image que la République donnait d'elle-même. La question de la modélisation de la ville par la musique, dont étaient partie prenante les chœurs hospitaliers, permet d'introduire la notion d'espace public et d'espace privé, particulièrement importante pour une réflexion sur l'activité

³⁶ PLEBANI (Tiziana), *Un secolo di sentimenti. Amori e conflitti generazionali nella Venezia del Settecento*, thèse de doctorat, Venise : Université Ca'Foscari, 2010.

musicale dans les *ospedali*. Une étude systématique et chronologique des cartes anciennes de la ville et de leur prise en compte ou non des *ospedali* fournit un premier élément de réponse sur la diffusion de la connaissance de ces institutions hors de Venise. Cette partie essentielle de la réflexion est ensuite complétée par un travail sur les témoignages des voyageurs, en observant le jeu de miroirs existant entre la réalité historique des chœurs et sa transcription par les visiteurs étrangers, notamment au XVIII^e siècle. Le passage du mythe au modèle fait enfin l'objet d'un développement permettant d'envisager quels étaient les éléments retenus comme exportables par les étrangers, en s'interrogeant à la fois sur les projets non aboutis et sur les réalisations effectives ayant pris pour modèle les écoles de musique italiennes. La notion d'intermédiaire culturel, indispensable dans le cadre d'une réflexion sur la circulation des modèles, rend possible une interrogation sur la naissance d'un modèle véritablement italien, conçu à partir des institutions vénitiennes et napolitaines. Cette réflexion menée sur la diffusion des modèles mais aussi sur la question des capitales culturelles permet ainsi de remonter véritablement à l'origine des conservatoires.

PARTIE 1

L'ÉCONOMIE DE LA CHARITÉ À VENISE ET LA FONDATION DES *OSPEDALI*

*Esurivi enim et dedistis mihi manducare
sitivi et dedistis mihi bibere
hospes era et collexistis me
nudus et opervistis me
infirmus et visitastis me
in carcere eram et venistis ad me*

Mt. xxv, 35-36

Emprunté à un ouvrage rédigé en 1787 par l'auteur britannique Sarah Trimmer, le terme d'« économie de la charité » désigne l'ensemble des mesures prises par les pouvoirs laïques et religieux mais aussi par les particuliers pour pratiquer la philanthropie et soulager la pauvreté¹. Ces mesures pouvaient prendre la forme traditionnelle de l'exercice des œuvres de miséricordes, définies par l'Église au XII^e siècle, qui tiraient leur origine de l'Évangile de saint Matthieu : donner à manger à ceux qui ont faim, donner à boire à ceux qui ont soif, vêtir ceux qui sont nus, loger les pèlerins, visiter les malades, visiter les prisonniers, ensevelir les morts². Si l'exercice de l'*eleemosyna* (du grec ἐλεημοσύνη) était attendu de tous les chrétiens, la pratique philanthropique fut organisée et institutionnalisée par les élites religieuses³. Dès le

¹ TRIMMER (Sarah), *The Economy of charity*, Londres : T. Longman, 1787, 183 p.

² Aux œuvres de miséricorde corporelle citées ci-dessus s'ajoutaient les œuvres de miséricorde spirituelle : conseiller ceux qui doutent, enseigner ceux qui sont ignorants, réprimander les pécheurs, consoler les affligés, pardonner les offenses, supporter patiemment les personnes importunes, prier Dieu pour les vivants et les morts.

³ Sur le terme *eleemosyna* comme synonyme de « miséricorde », voir MIRAMON (Charles de), « Embrasser l'état monastique à l'âge adulte (1050-1200). Étude sur la conversion tardive », dans *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 54, n° 4, 1999, p. 825-849. Pour de plus amples informations sur le vocabulaire de la charité et de la pauvreté, on consultera PÉTRÉ (Hélène), *Caritas. Étude sur le vocabulaire latin de la charité chrétienne*, Louvain : Spicilegium Sacrum Lovaniense, 1948, 412 p. et LECLERCQ (Jean), « Aux origines bibliques du vocabulaire de la pauvreté », dans MOLLAT (Michel) (dir.), *Études sur l'histoire de la pauvreté (Moyen-Âge – XVI^e siècle)*, Paris : Publ. de la Sorbonne, 1974, p. 35-44.

haut Moyen Âge, abbayes et collégiales venaient en aide aux pauvres, soignaient les malades et accueillait les pèlerins, mais c'est au XII^e siècle qu'eut lieu une véritable « révolution de la charité », qui renouvela les formes traditionnelles d'assistance⁴. Outre le développement des ordres caritatifs, tels ceux du Saint-Esprit ou de Saint-Lazare, on observa à cette époque un changement radical dans la perception de l'indigence, « conçue non plus seulement comme une punition divine ou une épreuve redoutable, mais comme un des chemins de la perfection »⁵.

À partir du XII^e siècle, sous l'impulsion des ordres mendiants et la figure tutélaire de François d'Assise, le pauvre fut en effet perçu progressivement comme une image du Christ souffrant, instrument de salut pour celui qui lui venait en aide⁶. Cette perception de l'indigent évolua toutefois au cours du Moyen Âge, pour donner naissance, dès la fin du XIV^e siècle, à une réelle dichotomie : d'un côté, le pauvre méritant, incapable de gagner son pain et considéré comme irresponsable de sa situation ; de l'autre, le pauvre vivant de la charité par choix et non par nécessité, suspect de paresse et considéré comme indigne de l'aumône qu'il recevait. Dès la fin des années 1370, la littérature se faisait l'écho de cette évolution de l'image du pauvre, à travers la critique formulée envers les ordres mendiants : le chevalier du *Songe du Vergier* adressait au clerc de cinglant reproches, affirmant que la mendicité était « chose honteuse », et qu'elle allait même « contre tout le profit commun »⁷. Elle était en outre contraire à l'exaltation du travail formulée dans la Bible et à l'expérience apostolique énoncée par l'*Épître aux Thessaloniens* : « Nous n'avons mangé gratuitement le pain de personne mais, dans le travail et dans la peine, nous avons été nuit et jour à l'œuvre, pour n'être à charge à aucun de vous. [...] Si quelqu'un ne veut pas travailler, qu'il ne mange pas non plus » (Thes. III-8 et III-10). Non seulement la mendicité devenait illégitime et indigne de l'homme, mais le doute était dès lors permis sur les raisons qui avaient conduit le pauvre à devoir quémander son pain : « Quant l'en voit aucun publiquement demander l'aumogne, l'en

⁴ L'expression est extraite de MOLLAT (Michel), *Les pauvres au Moyen Âge : étude sociale*, Paris : Hachette, 1978, p. 165.

⁵ LOCATELLI (René), *Sur les chemins de la perfection. Moines et chanoines dans le diocèse de Besançon vers 1060-1220*, Saint-Etienne : Publ. de l'Université de Saint-Etienne, 1992, 536 p.

⁶ « Intersesseur-né, [...] sorte de concierge du Paradis », pour Michel Mollat, « le pauvre, en soi, reste un oublié : on le présente comme l'instrument du salut du riche bienfaiteur. Sa physionomie disparaît derrière l'image du Christ-Juge et Sauveur, et on illumine ses traits tourmentés par le reflet du visage du Christ souffrant. Le pauvre reste sous le porche des églises avec les pénitents. Le pauvre est éclipsé par le riche, et par Dieu lui-même qu'on veut voir en lui. En fait, laissés à eux-mêmes, les pauvres, très nombreux au début du XIII^e siècle, conservent la place des humbles dans la double acception du terme : l'humilité avec sa charge salvatrice spirituelle, l'humiliation avec la pesanteur de la dépréciation sociale » (MOLLAT (Michel), *Les pauvres... op. cit.*, p. 141-142).

⁷ *Le Songe du Vergier, édité d'après le manuscrit royal 19 C IV de la British Library*, éd. par Marion SCHNERB-LIÈVRE, Paris : Éditions du C.N.R.S., 1982, vol. II, v. 215b-215d, p. 229 et v. 216c-216d, p. 233.

cuide que il soit venu à ceste misere par sa coulpe », écrivait encore l'auteur du *Songe du Vergier*⁸.

La littérature de la fin du Moyen Âge se faisait ainsi l'écho des discussions qui agitaient alors les milieux laïcs et religieux au sujet des réponses à apporter à la pauvreté et à la mendicité. Avec le développement des idées humanistes, la nécessité de distinguer les pauvres industriels des pauvres paresseux se fit plus forte encore, la rhétorique des prédicateurs traduisant cette préoccupation. Dans les premières années du XVI^e siècle, le prédicateur strasbourgeois Jean Geiler de Kaysersberg dénonçait les actions pernicieuses des « mauvais pauvres » et affirmait que leur faire l'aumône « [nuisait] autant à celui qui [donnait] qu'à celui qui [recevait] »⁹. Un demi-siècle plus tard, l'ordonnance des pauvres de Montbéliard exprimait clairement la défiance des autorités civiques envers les mauvais pauvres, comparables à des « bourdons [qui] consomment le miel aux mouches à miel diligentes et travaillantes, aussi ceux qui ostent aux povres indignes le pain de la bouche et le morceau de la gorge »¹⁰.

Ces distinctions entre pauvres incapables de travailler, dignes de compassion, et pauvres paresseux ne méritant que mépris, ouvraient la voie à une nouvelle façon d'exercer la bienfaisance¹¹. En Italie, cette perception nouvelle de l'indigence et les réponses apportées à ce problème, dans le contexte particulier des années 1520-1560, ne furent pas fondamentalement différentes des expériences menées dans d'autres pays d'Europe : « la défiance vis-à-vis du pauvre [conduisit] à une police de l'aumône, à l'idée de son éducation, de son rejet, de son renfermement ou de son exclusion », d'un côté à l'autre des Alpes¹². Aux institutions d'origine médiévale, souvent de petite taille et destinées à secourir certaines catégories de pauvres bien déterminées s'ajoutèrent, et parfois se substituèrent, des hôpitaux centralisés, pouvant accueillir plusieurs centaines de personnes auxquelles était enseignée la vertu du travail. Dans la péninsule italienne, les nouveaux ordres religieux nés dans le

⁸ *Ibid.*, v. 216b-217d, p. 234.

⁹ RAPP (Francis), « L'Église et les pauvres à la fin du Moyen Âge : l'exemple de Geiler de Kaisersberg », dans *Revue d'histoire de l'Église de France*, n° 52, 1966, p. 39-46.

¹⁰ *Ordonnance des pauvres de Montbéliard*, 1560, cité par FORTIN (Madeleine), *La charité et l'assistance publique à Montbéliard sous l'Ancien Régime*, Besançon : Jacques et Demontrond, 1933, p. 243. Les rédacteurs de l'ordonnance s'inspiraient visiblement de Platon, pour qui « un tel homme, comme le frelon, naît dans une cellule pour être le fléau de la ruche, il naît frelon, lui aussi, dans une famille pour être le fléau de la cité » (*La République*, livre VIII, v. 552c).

¹¹ Sur la mutation de la représentation des pauvres dans la conscience collective depuis le Moyen Âge, l'ouvrage de référence est celui de GEREMEK (Bronislaw), *La potence ou la pitié. L'Europe et les pauvres du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Gallimard, 1987, 330 p. On consultera également GUTTON (Jean-Pierre), *La société et les pauvres. L'exemple de la généralité de Lyon (1534-1789)*, Paris : Les Belles-Lettres, 1971, 504 p.

¹² DELSALLE (Paul) et DELOBETTE (Laurence), *La Franche-Comté à la charnière du Moyen Âge et de la Renaissance (1450-1550)* [colloque, Besançon, 2002], Besançon : Presses universitaires franc-comtoises, 2004, p. 215.

contexte de la Contre-Réforme se montrèrent particulièrement actifs dans la fondation de ces institutions charitables, notamment celles qui se consacraient en priorité à l'accueil et à l'éducation des orphelins. Cette spécificité italienne fut particulièrement sensible à Venise, qui offrait un exemple original de la mise en pratique des nouvelles pratiques philanthropiques, à travers l'érection non pas d'un hôpital général, mais bien de quatre *ospedali grandi* venant compléter un réseau charitable déjà complexe. Symboles d'une nouvelle conception de l'assistance et d'une nouvelle perception du pauvre, ces « grands hôpitaux » illustraient également l'attitude de la République à l'égard de l'Église de Rome, qui se vit refuser toute prise sur ces établissements, fondés et dirigés par les patriciens et les citoyens de Venise.

CHAPITRE 1

L'ORGANISATION TRADITIONNELLE DE L'ASSISTANCE À VENISE

Le pauvre est celui qui, de façon permanente ou temporaire, se trouve dans une situation de faiblesse, de dépendance, d'humiliation, caractérisée par la privation des moyens, variables selon les époques et les sociétés, de puissance et de considération sociale : argent, relations, influence, pouvoir, science, qualification technique, honorabilité de la naissance, vigueur physique, capacité intellectuelle, liberté et dignité personnelles. Vivant au jour le jour, il n'a aucune chance de se relever sans l'aide d'autrui. Une telle définition peut inclure tous les frustrés, tous les laissés-pour-compte, tous les sociaux, tous les marginaux; elle n'est spécifique d'aucune époque, d'aucune région, d'aucun milieu¹.

En offrant une définition large du pauvre, Michel Mollat traçait un cadre valable aussi bien pour la France que pour l'Italie, pour le Moyen Âge comme pour l'époque moderne. Pris dans son acception la plus large, le terme de « pauvre » englobait ainsi tous les indigents et, plus largement encore, tous ceux susceptibles de recourir, de façon continue ou temporaire, à l'aide d'autrui pour survivre. Pour mieux appréhender le phénomène de la pauvreté, il était toutefois souhaitable d'opérer des distinctions au sein de la grande famille des nécessiteux. La première difficulté à surmonter était ainsi celle de la désignation du pauvre, préambule indispensable à la qualification de l'assisté. Les documents vénitiens sur lesquels portait l'étude de Brian Pullan indiquaient que les contemporains utilisaient indifféremment plusieurs termes, notamment « *poveri* », « *miserabili* » et « *pauperes* ». Le vocabulaire ne permettant pas d'offrir une définition satisfaisante des différentes catégories de pauvres, Brian Pullan proposait d'opérer une distinction entre pauvreté conjoncturelle et pauvreté structurelle². Si l'on s'en tenait à la définition proposée par Michel Mollat, qui prenait en compte tous les individus contraints à travailler pour assurer leur subsistance, la proportion de « pauvres » dans la plupart des villes d'Europe aurait atteint près de 70 %. Mais parmi cette masse laborieuse, les pauvres « permanents », ceux qui ne pouvaient survivre sans assistance, ne représentaient qu'une petite partie (de 4 à 8 %) : seuls étaient concernés les enfants, les mutilés, les personnes âgées, les malades chroniques, tous ceux que des aptitudes physiques

¹ MOLLAT (Michel), *Les pauvres...*, *op. cit.*, p. 14.

² PULLAN (Brian), « La nuova filantropia », dans AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia), *Nel regno dei poveri : arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna (1474-1797)*, Venise : Arsenale, 1989, p. 19. Les chiffres présentés dans ce paragraphe sont extraits de cet article. La même distinction se trouve dans GUTTON (Jean-Pierre), *La société et les pauvres...*, *op. cit.*, *passim*.

ou intellectuelles limitées rendaient incapables de gagner leur pain. Les autres étaient des pauvres dits « de crise », qui parvenaient la plupart du temps à assurer leur subsistance, mais dont la situation était précaire, ce qui les contraignait à recourir à la charité publique dès que le prix du pain renchérisait ou qu'ils traversaient une crise personnelle les mettant temporairement dans l'incapacité de travailler. À Venise, Brian Pullan estimait à 10 % de la population les riches, dont la survie était assurée même en cas de crise par des revenus indépendants ; les classes moyennes, qui devaient éventuellement recourir à l'assistance publique en cas de crise grave, constituaient environ le tiers de la population, tandis que les plus pauvres, qu'ils souffrissent de pauvreté structurelle ou conjoncturelle, représentaient près de 60 % du total des habitants³. Les institutions charitables traditionnelles venaient en aide à cette dernière catégorie, le système philanthropique vénitien s'organisant autour de trois institutions types : les confréries ou *scuole*, les hospices ou les petits hôpitaux médiévaux et les *ospedali grandi*⁴.

I. Scuole grandi et scuole piccole : la place des confréries dans le système charitable vénitien

À Venise, le terme de « *scuola* » désignait toute association fondée à des fins dévotionnelles et charitables, administrée par des laïcs mais contrôlées étroitement par les magistratures, qui en autorisaient la fondation, en approuvaient les statuts (ou *mariegole*) et avaient le pouvoir d'en ordonner la fermeture en cas d'abus. Différentes des corporations de métier (ou *arte*), les *scuole* pouvaient néanmoins regrouper les membres d'un même métier ou art, qui se plaçaient alors sous l'égide d'un saint patron et assuraient aux membres de la confrérie et à leurs familles un soutien financier en cas de maladie ou de décès. D'autres *scuole* n'étaient liées à

³ Brian Pullan note que, malgré la richesse et l'importance numérique du patriciat vénitien, le pourcentage de pauvres était aussi élevé à Venise que dans d'autres villes de Vénétie en raison de l'attractivité de la cité lagunaire, qui offrait aux immigrants de nombreuses possibilités de travail temporaire (PULLAN (Brian), « La nuova filantropia », *art. cit.*, p. 19).

⁴ En Italie, l'assistance publique s'appuyait également, dès la fin du Moyen Âge sur les Monts de Piété, fondés par les Franciscains en Ombrie et en Toscane puis exportés dans toute la péninsule. À Venise, cependant, les autorités civiles refusèrent l'introduction d'un tel système de prêt, maintenant l'ancien système d'usure dirigé par les banquiers juifs. Le taux d'intérêt fut toutefois fixé par la République et maintenu relativement bas, à tel point qu'en 1573, le « prêt sur gage à 5 % pratiqué par les Juifs devint, non plus le moyen de faire un modeste profit, mais plutôt une sorte de service obligatoire rendu à la majorité chrétienne dominante » (*Ibid.*, p. 21).

aucune profession en particulier mais regroupaient des individus souffrant des mêmes maux (*Scuola dei ciechi* ou *degli orbi* pour les aveugles, *Scuola dei zotti* pour les estropiés), vouant un culte particulier à l'Eucharistie (*scuole del Santissimo Sacramento* ou *scuole del Venerabile*) ou encore se consacrant à une pratique dévotionnelle spécifique (telle la *Scuola di San Fantin*, dédiée à l'accompagnement matériel et spirituel des condamnés à mort ou encore la *Scuola della Trinità e Riscatto degli Schiavi* consacrée à la libération des Vénitiens réduits en esclavage par les pirates). Traditionnellement, les *scuole* étaient classées en deux catégories distinctes : d'une côté les *scuole grandi*, également appelées « archiconfréries », héritières des confréries de pénitents du XII^e siècle regroupant principalement patriciens et citoyens et jouant un rôle important aussi bien dans les rituels civiques que dans le mécénat artistique⁵ ; de l'autre les *scuole piccole* ou « confréries de dévotion », à la fois plus nombreuses et plus hétérogènes, étroitement liées aux églises paroissiales ou conventuelles et dont l'appellation traduisait moins la taille réelle que la moindre importance qu'elles occupaient dans la vie sociale et culturelle de Venise⁶. Si les *scuole piccole* se comptaient par centaines, les *scuole grandi* n'étaient que cinq en 1500, et les activités philanthropiques des unes et des autres évoluèrent différemment au cours de l'époque moderne.

1. Les *scuole piccole* et leurs *sovvegni*

Si l'on en croit Gastone Vio, les *scuole piccole* étaient déjà fort nombreuses à Venise au début du XII^e siècle. À l'origine, l'inscription à une *scuola* était subordonnée à l'engagement d'assistance mutuelle que prenait chaque membre. Les visites aux malades, les veillées funèbres et l'assistance aux funérailles des confrères étaient obligatoires, et ces derniers

⁵ La bibliographie consacrée aux *scuole grandi* est abondante, qu'elle traite de leur histoire, de leur architecture ou de la décoration intérieure des bâtiments. Pour une vue d'ensemble, on signalera le chapitre que Brian Pullan leur consacre dans *Rich and poor in Renaissance Venice : the social institutions of a catholic state, to 1620*, Oxford : Blackwell, 1971, p. 33-193 ; l'article du même auteur « Le scuole grandi e la loro opera nel quadro della controriforma », dans *Studi veneziani*, n° 14, 1972, p. 83-109 ; et l'article de MASCHIO (Ruggiero), « Le scuole grandi a Venezia », dans *Storia della cultura veneta*, Vicence : Neri Pozza, 1981, vol. 3-III, p. 14-206.

⁶ Les *scuole piccole* ont donné lieu à une production bibliographique moins imposante, marquée toutefois par un intérêt renouvelé ces dernières années : SBRIZIOLO (Lia), « Le confraternite veneziane di devozione. Saggio bibliografico e premesse storiografiche (dal particolare esame dello statuto della scuola mestrina di San Rocco », dans *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, n° 21, 1967, p. 167-197 et p. 502-542 et « Per la storia delle confraternite veneziane : dalle deliberazioni miste (1310-1476), del Consiglio dei Dieci. Scolae Comunes, Artigiane e Nazionali », dans *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, n° 126, 1967-1968, p. 404-442 ; MACKENNEY (Richard S.), « The scuole piccole of Venice : formations and transformations », dans TERPSTRA (Nicholas) (dir.), *The politics of ritual kinship : confraternities and social order in early modern Italy*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 172-189 ; ORTALLI (Francesca), *Per salute delle anime e delli corpi : scuole piccole a Venezia nel tardo Medioevo*, Venise : Marsilio, 2001, 236 p. ; VIO (Gastone), *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi : note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Vicence : Angelo Colla Ed., 2004, 972 p.

étaient fréquemment ensevelis dans l'église attachée à la confrérie, les confrères versant aux héritiers du défunt la somme nécessaire à l'achat d'un vêtement mortuaire. En outre les membres des confréries avaient l'assurance que de nombreuses messes commémoratives seraient dites pour le salut de leur âme, réduisant d'autant le séjour de celle-ci au purgatoire, préoccupation majeure de la sensibilité religieuse au début de l'époque moderne⁷. À l'exception des *scuole* réservées à certaines catégories de malades, ou de celles qui regroupaient les étrangers par nationalité⁸, l'accès était théoriquement ouvert à toute personne âgée de plus de quinze ans, sans distinction de sexe et à la condition expresse qu'il s'agisse d'un laïc⁹. En dépit de leur appellation, ces *scuole* dites « *piccole* » pouvaient compter plusieurs centaines de membres, celle de Sant'Orsola accueillant ainsi jusqu'à huit-cents confrères et consoeurs, tandis que les statuts de la *Scuola di San Gregorio* limitait à cinq-cents le nombre de ses membres¹⁰.

Attachées aux églises paroissiales ou conventuelles, les *scuole* constituaient à la fin du Moyen Âge le socle sur lequel pouvaient se développer les réseaux de solidarité¹¹. Au début du XVI^e siècle, certaines d'entre elles ajoutèrent à la pratique dévotionnelle l'exercice de la

⁷ Sur le sentiment de la mort dans les confréries italiennes et sur les bénéfices spirituels assurés à leurs membres, voir BANKER (James R.), *Death in the Community : memorialisation and confraternities in an Italian commune in the late Middle Ages*, Athènes : University of Georgia Press, 1988, 292 p. et CADEL (Anna-Maria), « Il sentimento della morte nelle scuole piccole veneziane », dans *Ateneo veneto*, n° 34, 1996, p. 114-128. Pour une comparaison avec la situation française, voir CHIFFOLEAU (Jacques), « Les confréries, la mort et la religion en Comtat Venaissin à la fin du Moyen Âge », dans *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge – Temps modernes*, 1979, 91-II, p. 785-825.

⁸ Les habitants originaires de Lucques, Milan, Florence, Pieveglia, Gênes, mais aussi les Albanais, les Dalmates, des Grecs, les Allemands et les Arméniens possédaient leur *scuola*. Sur la confrérie des Milanais, voir Venise, Archivio di Stato (ASV), *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, b. 100, « Mariogola delle Scuola dei Milanais », cité par LUISETTO (Giovanni) (dir.), *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, Padoue : Biblioteca Antoniana, vol. 2-II, p. 1871-1883. Sur celle des Florentins, voir SAGREDO (Agostino), « Statuti della fraternità e compagnia dei Fiorentini in Venezia dell'anno MDLVI », dans *Archivio storico italiano*, appendice 9, 1853, p. 441-497. Les statuts des autres *scuole* nationales se trouvent à l'Archivio di Stato, dans les fonds des *Provveditori di Comun* (confrérie des Albanais et des Dalmates) et des *Inquisitori sopra le scuole grandi* (confrérie des Lucquois, des Allemands et des Grecs).

⁹ Les ecclésiastiques étaient cependant parfois acceptés, notamment s'ils pratiquaient la musique, mais ils ne bénéficiaient pas du droit de vote et ne pouvaient être élus à aucune charge, ce qui les excluait, de fait, de toute participation aux décisions prises par la confrérie. Une seule *scuola*, celle de Santa Cecilia, offrait l'égalité de traitement aux laïcs et aux prêtres, ce qui s'explique sans doute par sa composition de ses membres, principalement des musiciens de Saint-Marc, dont bon nombre d'ecclésiastiques. Il convient également d'indiquer que certaines confréries étaient réservées aux prêtres (VIO (Gastone), *Le scuole piccole...*, *op. cit.*, p. 18 et 27). Sur l'ouverture progressive des *scuole* aux femmes à la fin du Moyen Âge, voir VUILLEMIN (Pascal), « Des paroisses à la ville. Les *scuole piccole* et la redéfinition des réseaux de solidarités à Venise à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècles) », à paraître.

¹⁰ Venise, ASV, *Provveditori di Comun*, registre Z, cité par GLIXON (Jonathan), *Honoring God and the City. Music at the Venetian confraternities (1260-1807)*, Oxford : Oxford University Press, 2003, p. 196. Sur les difficultés liées à la définition de la taille des *scuole piccole*, voir MACKENNEY (Richard), « Continuity and change in the *scuole piccole* of Venice (c. 1250-1600) », dans *Renaissance studies*, n° 8, 1994, p. 388-403 ; et « Devotional confraternities in Renaissance Venice », dans SHEILS (William J.) et WOOD (Diana) (dir.), *Voluntary Religion : papers read*, Londres : Blackwell, 1986, p. 85-96.

¹¹ Sur cette question, et en particulier sur les interactions entre réseaux de sociabilités, espace urbain et dévotions à la fin du Moyen Âge, on consultera avec profit VUILLEMIN (Pascal), « Des paroisses à la ville... », *art. cit.*

charité, envers leurs membres mais aussi en direction de certains paroissiens. Dès le Moyen Âge, des caisses communes avaient été instituées, alimentées par les confrères et destinées à assurer un revenu minimum aux confrères trop âgés ou trop malades pour travailler. Au XV^e siècle, une certaine forme d'assurance maladie se mit en place, afin d'assurer aux membres des *scuole* un soutien financier en cas de maladie : la confrérie payait le médecin, les médicaments, et versait pendant trois mois un petit subside au malade. Le soutien apporté par les *scuole* à leurs membres s'étendait à leurs familles, en particulier aux femmes, aux filles ou aux sœurs qui dépendaient financièrement du confrère malade. En outre, en temps de peste, les membres des *scuole* assignés à résidence par les autorités sanitaires de Venise (*magistrati alla Sanità*) recevaient une aide pécuniaire, refusée aux pestiférés reçus dans les lazarets de la ville¹².

Ces *scuole* dans lesquelles s'était développée une forme privée d'assistance sociale constituèrent au début de l'époque moderne des « sociétés de secours » (*sovvegni*), qui possédaient leurs propres administrateurs. Quiconque voulait jouir du soutien financier de la société de secours devait, dans la plupart des cas, s'inscrire à la *scuola*, puis se présenter à ses administrateurs pourvu de son acte de baptême, destiné à prouver que le postulant était âgé de moins de quarante ans¹³. Si sa requête était acceptée, il devait verser une contribution mensuelle et attendre de six mois à deux ans avant de pouvoir bénéficier de l'assistance pécuniaire promise par la *scuola*. Une fois cette période probatoire passée, la société de secours finançait tous les frais médicaux de ses membres, à l'exception de ceux concernant les soins apportés aux syphilitiques et aux blessés considérés comme responsable de leur situation. En cas de décès, plusieurs messes étaient dites en faveur de l'âme du confrère défunt, financées par une contribution de deux livres demandées à chaque décès à tous les membres de la *scuola*. Au XVIII^e siècle, certaines de ces sociétés mirent en place une forme de prévoyance, en assurant au malade considéré comme guéri quelques jours de convalescence, destinés à éviter une rechute causée par un retour précoce au travail, qui aurait occasionné de nouvelles dépenses pour les caisses de la confrérie¹⁴.

Parallèlement au système des sociétés de secours, destinées à venir en aide aux membres de la *scuola*, une forme d'assistance destinée à diverses catégories de population se

¹² Sous certaines conditions, l'aide financière accordée aux malades pouvait être prolongée, mais dans la majeure partie des cas, elle fut au contraire limitée ou supprimée en raison des difficultés financières rencontrées par les *scuole* (VIO (Gastone), *Le scuole piccole...*, *op. cit.*, p. 25).

¹³ Richard Mackenney note ainsi que les *sovvegni* des confréries de San Nicolò, San Vincenzo, San Pietro Martire et Santa Caterina da Siena n'étaient accessibles qu'aux membres, ce qui n'était visiblement pas le cas à San Sebastiano, dont les statuts faisaient référence aux « confrères et consoeurs aussi bien de la *scuola* que du *sovvegno* » (MACKENNEY (Richard), « The *scuole piccole* of Venice... », *art. cit.*, p. 182).

¹⁴ VIO (Gastone), *Le scuole piccole...*, *op. cit.*, p. 26-27.

mit progressivement en place. Les attentions des confréries se dirigeaient en priorité vers deux catégories de nécessiteux : les jeunes filles pauvres dépourvues de dot et les infirmes. Ces derniers étaient traditionnellement secourus par les anciennes « fraternités de pauvres » existant dans chaque paroisse et fonctionnant à toute petite échelle. Au début du XVIII^e siècle, de nouvelles fraternités furent fondées avec le but unique de venir en aide aux « pauvres qui souffrent autant de leurs infirmités que du besoin dans lequel ils se trouvent »¹⁵. Les membres de la fraternité s'engageaient à aller de porte en porte demander l'aumône pour les pauvres de la paroisse deux fois par an, à Noël et à Pâques. Les jeunes filles pauvres, quant à elles, pouvaient présenter à la *scuola* de leur choix un certificat de mariage ou de prise de voile et obtenir une somme variable, souvent égale à dix ducats. Cette dot provenait généralement des legs faits à la confrérie et était attribuée par tirage au sort¹⁶.

Certaines *scuole* pouvaient également être destinée à aider financièrement une seule catégorie de pauvres, dont la définition était précisée dans les statuts et auxquels le nom même de la confrérie faisait parfois référence. C'était le cas, par exemple, de la *Fraterna dei poveri vergognosi* (ou *Fraterna grande di sant'Antonin*) fondée en 1537 pour venir en aide aux patriciens ou aux citoyens vénitiens réduits à la ruine à la suite d'un accident (tel que naufrage ou incendie) et contraints de mendier leur pain sans pouvoir le faire au su et au vu de tous¹⁷.

Dans certains cas enfin, les *scuole piccole*, pouvaient accorder une aide ponctuelle à une institution ou à des particuliers, pourvu que la somme offerte n'excédât pas cinq ducats. C'est ainsi que Gotifredo Desermagure, luthérien apostat renié par sa famille, obtint le 12 mai 1724 l'autorisation de demander un subside afin de pouvoir se faire carme déchaux. La même année, les Trinitaires de Pellestrina furent autorisés à solliciter une aide financière pour « la construction de leur couvent ». À la fin du siècle, d'autres institutions charitables obtinrent à

¹⁵ Venise, ASV, *Monastero di San Lorenzo*, b. 5, fasc. 21, v. 1715.

¹⁶ VIO (Gastone), *Le scuole piccole...*, *op. cit.*, p. 28-29.

¹⁷ Gasparo Contarini évoquait à leur propos une pauvreté doublement pesante, car la honte de leur situation s'ajoutait à leur incapacité à effectuer un quelconque travail manuel, considéré comme dérogeant (CONTARINI (Gasparo), *De officio episcopi*, nouv. éd., Paris, 1571, p. 429 cité par PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 229). Afin d'épargner à ces anciens privilégiés la honte de mendier dans l'espace public, les membres de la fraternité se rendaient à leur domicile. Sur la *Fraterna grande di Sant'Antonin* et sur les autres confréries ou fraternités destinées à venir en aide aux « pauvres honteux », voir PALMER (Richard), « *Ad una sancta perfettione : health care and poor relief in the Republic of Venice in the era of the Counter-Reformation* », dans GRELL (Ole Peter) et CUNNINGHAM (Andrew) (dir.), *Health care and poor relief in Counter-Reformation Europe*, Londres / New-York : Routledge, 1999, p. 87-101. Les statuts de la *Fraterna dei poveri vergognosi* se trouvent à Venise, Bibliothèque du Musée Correr (BMC), IV, n° 204, 5 avril 1666.

leur tour une aide exceptionnelle des *scuole piccole*, parfois fort conséquente : en 1793, l'*ospedale* des Derelitti, en faillite, se vit ainsi verser la somme de 482 ducats¹⁸.

Bien qu'au XVIII^e siècle, le Conseil des Dix ait tenté de limiter le nombre de *scuole piccole*, perçues comme faisant concurrence à l'organisation paroissiale au « détriment de la vraie piété », le nombre de confréries clandestines ou pour le moins créées de façon abusive ne cessa de croître, notamment celles possédant une société de secours¹⁹. Ceci tendrait à indiquer que les Vénitiens, outre la recherche d'une piété plus personnelle et moins liée à leur paroisse, aient apprécié le système d'« assurance-maladie » offert par les *scuole*. Fonctionnant à petite échelle et destinés en premier lieu à venir en aide à leurs membres, les *sovvegni* et les *scuole piccole* semblaient ainsi répondre à la demande d'une partie de la population vénitienne, dont les pratiques dévotionnelles restèrent jusqu'à la fin de la République fortement influencées par ces institutions.

2. Les *scuole grandi* : de l'acte de pénitence à l'action philanthropique

Issues des mouvements de flagellants du XIII^e siècle, les cinq confraternités les plus importantes de Venise prirent en 1500 le nom de *scuole grandi*, en raison de leur importance numérique mais surtout de la part active qu'elles prenaient dans les cérémonies civiques de la République²⁰. Aux *scuole* de Santa Maria della Carità, San Giovanni Evangelista, Santa Maria in Valverde o della Misericordia, San Marco et San Rocco vint s'ajouter en 1552 celle de San Teodoro, fixant ainsi définitivement à six le nombre de *scuole grandi* vénitiennes²¹. Également appelées *scuole dei battuti*, ces confréries se distinguaient par la pratique de l'autoflagellation ou de la flagellation mutuelle lors des grandes fêtes religieuses, destinée à expier ses propres péchés et ceux du monde en rappelant les souffrances du Christ. Cette importance majeure accordée à l'expiation du péché afin de se préparer au mieux au Jugement

¹⁸ Venise, ASV, *Procuratori de supra – Chiesa*, cité par VIO (Gastone), *Le scuole piccole...*, op. cit., p. 29.

¹⁹ Venise, ASV, *Consiglio dei Dieci*, 11 juillet 1732, cité par *Ibid.*, p. 32.

²⁰ Sur l'origine des *scuole grandi* vénitiennes et l'influence du mouvement des flagellants de Pérouse dans le reste de l'Italie, voir les différentes contributions au volume *Il movimento dei disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, Spolète : Deputazione di storia patria, 1962, 659 p.

²¹ Les archives des *scuole grandi* se trouvent à l'Archivio di Stato de Venise, dans les fonds dédiés à chacune des confréries. Parmi l'abondante bibliographie consacrée à chacune de ces institutions, on citera LORENZETTI (Giulio), *La Scuola grande di San Giovanni Evangelista a Venezia : notizie storiche e artistiche*, Venise : Fantoni & C., 1929, 60 p. ; FABRI (Gianni), *La Scuola grande della Misericordia di Venezia : storia e progetto*, Milan : Skira, 1999, 191 p. ; VANZAN-MARCHINI (Nelli-Elena) (dir.), *La Scuola grande di San Marco : i saperi e l'arte*, Trévise : Canova, 2001, 241 p. ; SCARPA (Sebastiano) (dir.), *Scuola grande di San Teodoro*, Venise : Scuola grande di San Teodoro, 2006, 103 p. ; POSOCCO (Franco) et SETTIS (Salvatore) (dir.), *La Scuola grande di San Rocco a Venezia*, Modène : F. C. Panini, 2008, 2 vol.

Dernier se maintint tout au long de l'époque moderne, alors même que les pratiques flagellationnelles perdent en importance dès le XVI^e siècle. Suivant les préceptes de saint Jacques, qui affirmait que « la foi sans les œuvres est inutile » (*Jc II-17*) tous les membres d'une même *scuola* agissaient en commun pour « accumuler un fonds commun de mérites » contribuant au salut de l'âme de chacun des confrères²². Les prêtres faisant partie de la *scuola*, qui théoriquement ne devaient pas représenter plus de 6 % du total des membres, disaient la messe pour leurs confrères, tandis que les laïcs priaient les uns pour les autres et soutenaient, matériellement et spirituellement, leurs confrères.

Dès la fin du Moyen-Âge, de nouvelles pratiques dévotionnelles virent le jour qui exaltaient la pénitence morale et le rachat par les œuvres au détriment des actes de pénitence physique. Alors qu'elles avaient exprimé, jusqu'au XV^e siècle, l'humilité et l'indignité de Venise face au Créateur, les *scuole grandi* commencèrent à la Renaissance à symboliser l'orgueil et la richesse d'une République s'exhibant dans de grandioses cérémonies religieuses dans lesquelles les archiconfréries occupaient une place majeure²³. Devenues partie prenante de l'image de piété et de prospérité que Venise voulait donner d'elle-même, les *scuole grandi* exprimèrent également leur magnificence en pratiquant une nouvelle forme de charité, dévolue non plus uniquement à ses membres mais beaucoup plus largement à diverses catégories de nécessiteux²⁴. Le processus n'était certes pas nouveau, les archiconfréries ayant toujours exercé une forme d'assistance envers les pauvres de leur paroisse d'implantation, mais il prit une forme beaucoup plus vive au moment de la Contre-Réforme, lorsque leurs membres décidèrent d'exprimer les valeurs sur lesquelles s'étaient constituée leur *scuola* (fraternité et secours mutuel) non plus en direction des seuls confrères mais bien au profit de leurs « frères en Jésus-Christ », les nécessiteux²⁵. À une période où l'Église catholique devait également se défendre du « *sola fide* » de Martin Luther, il n'était pas inutile non plus de proclamer haut et fort la valeur salvatrice des œuvres de miséricorde,

²² PULLAN (Brian), « The old catholicism, the new catholicism and the poor », dans POLITI (Giorgio), ROSA (Mario) et DELLA PERUTA (Franco) (dir.), *Timore e carità. I poveri nell'Italia moderna* [colloque, Crémone, 1980], Crémone : Libreria del Convegno, 1982, p. 24.

²³ Sur la place occupée par les *scuole grandi* dans les cérémonies publiques, voir GLIXON (Jonathan) et URBAN (Lina), *La Scuola grande di San Rocco nella musica e nelle feste veneziane*, Venise : Grafiche Veneziane, 1996, 77 p.

²⁴ Cette évolution des activités caritatives des *scuole* en direction des pauvres fut résumée en ces termes par Brian Pullan : « On admit que la religion invoquée lors de la construction d'un bâtiment ou l'organisation d'une procession pouvait n'être qu'un prétexte pour l'ostentation humaine qui n'avait rien à voir avec la gloire de Dieu [...] [Les *scuole grandi*] durent ainsi décider dans quelle mesure elles devaient louer Dieu à travers de splendides architectures et des cérémonies élaborées, et dans quelle mesure elles devaient servir le Christ à travers son image terrestre, celle du pauvre » (PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, op. cit., p. 125 et 127).

²⁵ Sur l'importance des *scuole grandi* dans le système d'assistance vénitien au Moyen Âge, voir DAVEGGIA (Claudio L.), *Le grandi scuole veneziane. L'istituzione nell'ambito della politica sociale della Serenissima nel Medioevo (sec. XII-XV)*, Venise : Ed. Commerciale, 1986, 95 p.

ce que firent les *scuole grandi* vénitiennes en commençant à pratiquer largement la charité hors de leurs murs.

À l'époque moderne, les *scuole grandi* n'étaient ainsi « plus seulement des associations de riches citoyens, qui faisaient l'aumône aux malheureux, mais elles [étaient devenues] des structures organisées, par l'intermédiaire desquelles la plus grande partie des aides étaient dispensées »²⁶. En effet, outre les soutiens apportés traditionnellement à leurs membres les plus modestes, appelés *fratelli della disciplina*, les *scuole grandi* avaient depuis le XV^e siècle le devoir d'administrer les nombreux legs qui leur étaient faits et pouvaient choisir d'en faire bénéficier les pauvres n'appartenant par à l'archiconfrérie²⁷. En 1476, le Conseil des Dix contraignit les administrateurs des *scuole grandi* souhaitant pratiquer la charité hors de leurs murs à s'adresser à d'autres institutions charitables, tels que les monastères ou l'*ospedale* de la Pietà, plaçant de fait les archiconfréries au cœur du système institutionnel de répartition de la bienfaisance. Si cette position favorable pouvait induire les *scuole* à garder pour leurs membres la majeure partie des aumônes reçues, elle pouvait également « apparaître comme une tentative rationnelle de limiter une distribution anarchique des aumônes, qui aurait alors tendu à encourager une forme frauduleuse de mendicité professionnelle plus qu'à soulager la pauvreté »²⁸. En s'assurant que la générosité des *scuole* était adressée exclusivement à d'autres institutions charitables, le Conseil des Dix offrait ainsi aux donateurs l'assurance de connaître les destinataires de leurs largesses.

Ces derniers semblaient quoi qu'il en soit convaincus par le mode de gestion de leurs legs : dès la fin du XV^e siècle, ils furent de plus en plus nombreux à léguer une partie de leur patrimoine aux *scuole grandi* en précisant qu'ils souhaitaient que leur générosité profite à tous les nécessiteux, et non seulement aux membres de l'archiconfrérie récipiendaire. Brian Pullan donne ainsi l'exemple de la *Scuola di San Rocco*, qui reçut au XVI^e siècle quatre legs importants, tous destinés en partie aux pauvres n'appartenant pas à l'institution : en 1552, Nicolò Moro précisait ainsi qu'un tiers des jeunes filles dotées grâce à lui devrait n'avoir aucun parent parmi les confrères tandis qu'en 1563, Pietro dalla Zucca indiquait qu'il souhaitait que la *scuola* dispensât des aumônes dans toute la ville²⁹.

²⁶ PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 63.

²⁷ Si, en 1466 encore, le Conseil des Dix avait limité les aumônes aux seuls confrères, en 1476, les *scuole grandi* obtinrent l'autorisation de faire bénéficier certaines institutions charitables des legs obtenus (Venise, ASV, *Inquisitori e Revisori sopra le Scuole Grandi*, Capitolare 1, cité par PULLAN (Brian), « Le scuole grandi... », *art. cit.*, p. 95).

²⁸ *Ibid. em.*

²⁹ *Ibid.*, p. 96.

Qu'il se soit agi de soutenir financièrement les confrères ou de répartir plus largement les aumônes sur les pauvres de la ville, les *scuole grandi* semblaient en tout cas avoir rempli leur devoir d'assistance envers les plus pauvres : d'après les calculs effectués par différents chercheurs, elles dépensaient environ 50 % de leurs revenus en activités de bienfaisance, dont la moitié environ en aumônes, et de 20 % à 40 % en dots³⁰. La plupart des aides financières étaient accordées à des familles confrontées à des difficultés financières aux moments clés de la vie familiale : mariage, maladie, deuil. Outre le versement d'une dot, le paiement des funérailles ou l'aide financière accordée aux veuves, l'expression de la charité pouvait adopter d'autres formes, certaines *scuole* donnant de l'argent aux hôpitaux (11,54 % des revenus de la *Scuola di San Rocco* en 1551-1560) ou offrant un logement gratuit aux familles nombreuses peinant à payer un loyer.

De confréries de pénitents, les *scuole grandi* étaient ainsi devenues entre la fin du Moyen Âge et le début de l'époque moderne des sociétés d'assistance, remplissant la double fonction d'institutions philanthropiques au service des pauvres et de vitrine dévotionnelle de la République. Si leur rayon d'action était plus étendu que celui des *scuole piccole*, les archiconfréries s'adressaient néanmoins globalement aux mêmes catégories de pauvres : ceux dont la piété, l'honorabilité et la dignité n'étaient pas mises en doute. Les *scuole grandi* prenaient en charge la pauvreté endémique locale, elles n'étaient pas destinées à venir en aide aux vagabonds, aux étrangers ou aux pauvres à la moralité douteuse ou souffrant de maladies contagieuses. Ces derniers pouvaient éventuellement être pris en charge par les hospices ou les petits hôpitaux nés au Moyen Âge, mais il fallut attendre la Contre-Réforme et en particulier l'émergence de nouveaux mouvements religieux pour que voient le jour des institutions dévolues spécifiquement à ces catégories particulières de nécessiteux. Seules ces institutions seraient à même de proposer des solutions pour tenter d'éradiquer la pauvreté, alors que les *scuole*, qu'elles fussent *grandi* ou *piccole*, n'apportaient que des soins palliatifs à une situation sur laquelle elles n'avaient aucune prise.

³⁰ Ces chiffres étaient évidemment sujets à variation selon les institutions et les époques, certaines *scuole* faisant figure d'exception, telle celle de San Giovanni Evangelista qui privilégiait les dots (75,53 %) aux aumônes (8,77 %) (PULLAN (Brian), « Natura e carattere delle scuole » dans PIGNATTI (Terisio) (dir.), *Le scuole di Venezia*, Milan : Electa, 1981, p. 18).

II. Hospices et petits hôpitaux : une philanthropie à petite échelle

Au début du XVI^e siècle, il y avait à Venise une myriade d'institutions remplissant, entièrement ou partiellement, une fonction d'assistance. En faire une liste, fut-elle partielle, [...] permet de rendre la vastitude, l'implantation profonde et la forte connotation du réseau d'assistance implanté dans la ville dans les siècles antérieurs³¹.

En quelques mots, Giovanni Scarabello rendait toute la difficulté de dresser une liste complète des structures d'assistance existant à Venise au début de l'époque moderne. De fait, la République Sérénissime n'échappait pas à la situation générale des grandes villes européennes, qui connaissaient toutes ce phénomène de dispersion de l'activité charitable au sein d'une multitude de petites structures (cf. annexe 1). À la multiplicité des institutions correspondait la variété du vocabulaire, traduisant parfois les incertitudes des contemporains face à des établissements relevant à la fois de l'hôpital, de l'hospice et éventuellement d'autres structures, que l'on qualifierait aujourd'hui de foyers d'accueil ou de maisons de retraite.

En 1856, Giuseppe Boerio donnait ainsi du terme « *ospizio* » la définition suivante : « lieu où l'on loge gratuitement les étrangers, ou bien où l'on recueille les pauvres par charité », et proposait comme synonymes les termes « *ospeal* », « *ospitale* », et « *albergo* »³². À l'entrée du terme « *ospeal* » toutefois correspondait une définition quelque peu différente, puisque l'auteur indiquait qu'il s'agissait d'un « lieu pieux où l'on recueille par charité les malades », tandis que l'entrée « *albergo* » renvoyait à « *locanda, casa d'alloggio* », définie comme un simple « lieu où l'on loge »³³. Cet exemple illustre l'incertitude du vocabulaire afférent aux structures d'assistance, qualifiées indifféremment d'hôpital ou d'hospice, sans égard ni à leur fonction, ni à leur taille. L'unique exception est constituée par les « *ospedali*

³¹ SCARABELLO (Giovanni), « Le strutture assistenziali », dans *Storia di Venezia*, Rome : Istituto della Enciclopedia italiana, 1991-1998, vol. VI, p. 866. Outre cet article synthétique, la bibliographie essentielle sur les hospices et hôpitaux vénitiens d'origine médiévale est la suivante : SALVADORI (Antonio), « Gli ospizi e l'assistenza pubblica », dans PEROCCHI (Luigi), *Civiltà di Venezia*, Venise : La Stamparia di Venezia, 1976, vol. 3, p. 1011-1027 ; SEMI (Franca), *Gli « Ospizi » di Venezia*, Venise : Helvetia, 1983, 304 p. ; AIKEMA (Bernard), *Nel regno...*, *op. cit.*

³² BOERIO (Giuseppe), *Dizionario del dialetto veneziano*, réimp. [de l'éd. de Venise, 1856], Florence : Giunti, 1993, p. 458.

³³ *Ibid.*, p. 374 et 458. Cette hésitation du vocabulaire est également perceptible dans les sources, comme le rappelle Franca Semi : « L'usage des termes dans la documentation historique est variable, allant des termes déjà cités [*ospizio, ospedale, ospitale*] à *hospitium, hospitale, ospitaletto, albergo, casa*, et ils peuvent faire référence presque indifféremment à des fonctions diverses, telle que l'accueil des personnes saines et/ou malades, ou se référer à une pièce, un appartement ou encore à tout l'édifice » (SEMI (Franca), *Gli « ospizi »...*, *op. cit.*, p. 25).

grandi », qui désignèrent dès leur fondation quatre institutions particulières, dédiées à des catégories de malades ou de pauvres bien identifiées et de plus grande taille que les institutions les ayant précédés. Contrairement à ce que l'on put observer dans d'autres villes italiennes, la fondation de ces grandes structures ne provoqua pas à Venise une centralisation de l'assistance, une multitude d'établissements de petite taille continuant à fonctionner de façon parallèle jusqu'à la chute de la République.

1. Une myriade de petites institutions hétérogènes

La majeure partie des hospices et hôpitaux existant à Venise au début du XVI^e siècle avaient été fondés par des laïcs à la suite de legs testamentaires de laïcs désireux d'accomplir une bonne œuvre « pour l'amour de Dieu et le salut de [leur] âme »³⁴. À la fin du Moyen Âge, le nombre d'institutions créées par ce biais était tel que le Conseil des Dix tenta, sans grand succès, d'interdire les nouvelles fondations, dans l'espoir de parvenir à plus d'efficacité en centralisant l'assistance dans des établissements de plus grande taille³⁵. Outre les institutions fondées par des particuliers, Venise comptait également un certain nombre d'hospices et d'hôpitaux étroitement liés aux *scuole*, grandes ou petites, le terme étant souvent employé pour définir les petites maisons destinées à accueillir gratuitement les familles nombreuses incapables de payer un loyer.

Si les hospices et les hôpitaux vénitiens ne présentaient alors aucune uniformité, leur fonctionnement étant étroitement lié aux désirs des testateurs, ils semblaient néanmoins s'adresser en priorité à trois catégories de population : les personnes âgées, les malades et les femmes. Les institutions charitables liées aux *scuole* ou aux corporations étaient généralement adressées en priorité aux deux premières catégories, tout comme les sociétés de secours mutuel avec lesquelles elles se confondaient parfois. Il en allait de même pour les « hôpitaux » des confréries nationales : la *Scuola del Santo Volto*, fondée par les Lucquois, avait ainsi fait ériger dès la fin du XIV^e siècle des petites maisons « pour les membres de la

³⁴ La formule « *amore Dei et pro anima mea* » apparaît dans le testament rédigé en 1429 par Lorenza de Zenobi, veuve florentine parachevant l'œuvre de son défunt mari, fondateur de l'hospice de Sant'Ubaldo (DE KIRIAKI (Alberto Stelio), *La beneficenza di ricovero a Venezia nel passato e nei nostri tempi. Ricordo per l'anno 1900*, Venise : Congregazione di Carità, 1900, p. 181-182).

³⁵ Selon Brian Pullan, l'échec du Conseil des Dix s'expliquerait par l'attitude des Procurateurs de Saint-Marc, pointilleux exécuteurs testamentaires qui pouvaient s'interposer pour assurer que la teneur des testaments était respectée (PULLAN (Brian), « La nuova filantropia... », *art. cit.*, p. 20).

scuola les plus désargentés »³⁶. Francesca Ortalli note que la création d'un hospice ou d'un hôpital au sein d'une *scuola piccola* pouvait donner lieu à une sorte d'émulation : en 1497, les Albanais construisirent ainsi le siège de leur confrérie « avec les petites maisons des pauvres », tout en se lamentant du fait que « [la *scuola* des] Arméniens avait finalement son petit hôpital, et nous, nous ne l'avions pas »³⁷. Certaines institutions, bien que n'étant pas liées originellement à une corporation de métier, pouvaient également être destinées à une catégorie spécifique de personnes. C'était le cas, par exemple, des nombreux hôpitaux ou hospices réservés aux marins, depuis l'*Ospizio di San Giovanni Battista*, érigé en 1318, jusqu'à l'*Ospizio dei Marinai* ou *Ospedale di Sant'Antonio*, institué en 1653, en passant par l'hospice éponyme érigé par Marc'Antonio Morosini en 1509 pour les « pauvres marins [...] respectables et dans le besoin »³⁸.

Certaines institutions avaient pour but unique d'accueillir les personnes âgées (l'*Ospizio Priuli*, fondé en 1569 par le fils du doge Girolamo Priuli, par exemple³⁹), d'autres étaient entièrement voués aux soins aux malades, tel l'*Ospizio di San Francesco*, né en 1724 du legs de Giovanni Da Ponte qui consistait en dix petites maisons pouvant héberger autant de pauvres et une somme versée chaque année pour leur dispenser gratuitement soins médicaux et médicaments⁴⁰. Dans cette dernière catégorie se trouvaient également les lazarets, institutions inventées à Venise en 1423⁴¹. La situation insulaire offrant la meilleure des garanties contre la contagion, les îles de la lagune apparurent en effet très tôt comme le lieu idéal pour accueillir les malades, notamment ceux qui souffraient de la lèpre et de la peste. C'est ainsi que l'on trouvait de nombreux hospices et hôpitaux sur les îles, qu'elles fussent ou non consacrées entièrement à l'isolement des malades⁴². Souvent destinés à l'origine à accueillir les pèlerins, auxquels la République offrait un lieu d'accueil tout en développant une prophylaxie destinée à prévenir l'entrée de la peste dans la ville, ces hôpitaux insulaires développèrent au cours de l'époque moderne leur aspect médical. Lorsque le flux de pèlerins

³⁶ MOLÀ (Luca), *La comunità dei Lucchesi a Venezia : immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo*, Venise : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1994, p. 100-103.

³⁷ ORTALLI (Francesca), « Per salute delle anime... », *op. cit.*, p. 94.

³⁸ BERNARDI (Jacopo), *Antichi testamenti tratti dagli archivi della Congregazione di carità di Venezia*, t. 10, Venise : s.n., 1891, p. 31.

³⁹ SEMI (Franca), *Gli « ospizi »...*, *op. cit.*, p. 278

⁴⁰ *Ibid.*, p. 141.

⁴¹ Le terme de « lazaret » dérive d'ailleurs de l'île de Sainte Marie de Nazareth (devenu « *Nazaretum* » puis « *Lazzaretto* ») où la République Sérénissime ouvrit le premier hôpital public destiné à l'isolement. Sur l'invention du lazaret à Venise et la diffusion de ce modèle d'institution autour de la Méditerranée, voir VANZAN-MARCHINI (Nelli-Elena) (dir.), *Rotte mediterranee e baluardi di sanità : Venezia e i lazzaretti mediterranei*, Genève / Milan : Skira, 2004, 333 p.

⁴² Si les îles-lazarets n'hébergeaient aucune autre activité que celle de l'hôpital, on trouvait en revanche plusieurs hospices et hôpitaux sur l'île de la Giudecca (voir annexe 1).

se tarit, ils continuèrent à tirer avantage de leur situation pour accueillir les malades contagieux ou dangereux que les autorités civiles souhaitaient tenir à l'écart de la population saine : lépreux sur l'île de San Lazzaro, aliénés à San Servolo⁴³, pestiférés au *Lazzaretto Vecchio*⁴⁴.

La dernière catégorie de nécessiteux auxquels étaient entièrement dévolues certaines structures était les femmes, dont la subsistance en cas de veuvage était étroitement liée à la possession d'un patrimoine et qui, en cas de crise, pouvaient basculer dans la prostitution. Si les *sovvegni* attachés aux *scuole* venaient en aide aux veuves et aux orphelines de leurs membres, s'ils dotaient parfois les jeunes filles pauvres de la paroisse, certains établissements se consacraient exclusivement au sexe faible. Une petite minorité d'entre eux avaient pour seule vocation le soutien matériel aux veuves ou aux femmes âgées, indépendamment de toute considération morale : c'était le cas, par exemple, de l'*Ospitaletto della Maddalena* ou de l'*Ospizio Anna Villabruna Dei*, fondés à quatre-cents ans de distance⁴⁵. Mais la plupart des institutions charitables consacrées aux femmes accordaient leur aide dans le cadre d'une mission d'éducation ou de rédemption. À la première catégorie appartenaient les différents *Ospizi delle Pizzochere*⁴⁶, où des tertiaires franciscaines se consacraient à l'éducation des

⁴³ S'il fallut attendre 1873 pour qu'y soit inauguré l'hôpital psychiatrique (réservé aux femmes, les hommes étant maintenus à San Servolo), l'île de San Clemente avait auparavant servi à l'isolement, notamment en 1630, lorsque l'ambassadeur de Mantoue, atteint de peste, y avait été mis en quarantaine (VANZAN-MARCHINI (Nelli-Elena) (dir.), *Rotte mediterranee...*, op. cit., p. 37). L'île de San Servolo fut dévolue en 1715 aux soldats malades et infirmes, mais le premier malade mental y fut accueilli dès 1725. Sur l'histoire de la folie et des aliénés à Venise, voir VANZAN-MARCHINI (Nelli-Elena), *La follia, la nave, una città : storia di pazzi e di pazzie a Venezia nel '700*, Mira : Brenctani, 1891, 180 p. ; et GALZIGNA (Mario), *La follia, la norma, l'archivio : prospettive storiografiche e orientamenti archivistici*, Venise : Marsilio, 1984, 234 p. Sur l'asile de San Servolo, voir GALZIGNA (Mario) et TERZIAN (Hrayr) (dir.), *L'archivio della follia : il manicomio di San Servolo e la nascita di una fondazione, antologia di testi e documenti*, Venise : Marsilio, 1980, 214 p. ; et VANZAN-MARCHINI (Nelli-Elena), *San Servolo a Venezia : un'isola e la sua storia*, Vérone : Cierre, 2004, 190 p. Sur l'île de San Clemente, voir CARRARO (Martina), *L'isola di San Clemente a Venezia : storia, restauro e nuove funzioni*, Pescara : Carsa, 2003, 143 p. Les archives de ces deux institutions sont conservées auprès de la Fondazione San Servolo I.R.S.E.S.C., à Venise.

⁴⁴ Accueillis à l'origine dans une maison de la *corte San Gervaso e Protasio*, près de l'église de San Trovaso, les lépreux furent transférés dès 1262 sur l'île de San Lazzaro, où l'hôpital resta actif jusqu'aux dernières années du XVI^e siècle (cf. *infra*). Outre la léproserie et le lazaret, la République de Venise disposait dès la fin du XV^e siècle d'une île destinée à la quarantaine des proches des malades et des pestiférés déclarés guéris. Intitulée « *Lazzaretto Novo* », elle offrait aux malades la garantie de pouvoir réintégrer la communauté des bien-portants s'ils échappaient à la mort. « La différence fondamentale entre la léproserie et le lazaret résidait précisément dans cette certitude, pour les survivants, de pouvoir retrouver leur vie d'avant » (VANZAN-MARCHINI (Nelli-Elena), « Venezia e l'invenzione del Lazzaretto », dans VANZAN-MARCHINI (Nelli-Elena) (dir.), *Rotte mediterranee...*, op. cit., p. 27).

⁴⁵ Fondé en 1361 par deux frères, l'*Ospitaletto della Maddalena* accueillait de sept à huit veuves ou jeunes filles pauvres choisies par la famille Corner. L'*Ospizio Anna Villabruna Dei* portait le nom de sa fondatrice, qui avait dirigé elle-même pendant plus de quarante ans l'institution destinée aux veuves dans le besoin (SEMI (Franca), *Gli « ospizi »...*, op. cit., p. 261 et 283).

⁴⁶ Entre 1207 et le milieu du XVIII^e siècle, onze hospices de « *pizzochere* » furent créés à Venise. Cesare Vecellio donne de ces tertiaires franciscaines la définition suivante : « *Sono in Venetia tante differenze di pinzochere, quante sono le religioni dei Frati mendicanti, alle quali elle si conformano almeno nei colori. È*

petites filles, ou encore les deux *Ospizi delle Orsoline*, où les Ursulines éduquaient des orphelines. La seconde catégorie incluait les institutions réservées aux femmes de mauvaise vie, tel l'*Ospizio delle Convertite*⁴⁷, où les prostituées repenties embrassaient la vie monastique et vivaient sous la clôture, ou la *Pia Casa del Soccorso*, fondé au XVI^e siècle sous l'impulsion de la célèbre courtisane Veronica Franco et chargé d'accueillir pécheresses de toute sorte⁴⁸.

Ouvert aux hommes et aux femmes, l'*Ospizio dei Catecumeni* faisait lui aussi œuvre de rédemption, puisqu'il hébergeait et convertissait au catholicisme juifs ou musulmans, souvent turcs ou maures, parfois anciens esclaves⁴⁹. Outre l'enseignement de la doctrine chrétienne aux catéchumènes, l'établissement apportait un soutien moral et matériel aux nouveaux convertis afin qu'ils ne soient pas tentés d'embrasser de nouveau leur ancienne religion. Née en 1575, au lendemain de la bataille de Lépante, cette institution était l'une des rares à tendre à l'universalité : alors que la plupart des hospices et des hôpitaux vénitiens avaient un rayon d'action très local, l'*Ospizio dei Catecumeni* s'adressait à tous les « hérétiques » de Vénétie.

*questa una certa specie di donne, la maggior parte vedove, le quali ritirate dal mondo o per divozione, o per necessità si riducono in certi luoghi deputati a questo, e così ritirate vivono di limosine, e di qualche loro onesto esercizio, stando soggette ai capi di quelle religioni, dalle quali vestono l'abito. E questo perchè non osservano la strettezza dei chiostri, non possono veramente chiamarsi monache, l'officio di queste è accompagnare i morti alla sepoltura, fare orazione e altre opere pie » (VECELLIO (Cesare), *Degli habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venise : D. Zenaro, 1590, n. p.).*

⁴⁷ Hébergées à l'origine dans l'*ospedale* des Incurabili, les « pécheresses converties à Dieu » décidèrent dans les années 1530 de fonder leur propre institution, sur le modèle de celles existant à Rome, Vérone et Padoue. Sur l'histoire de l'hospice, voir AIKEMA (Bernard), *Nel regno...*, *op. cit.*, p. 191-196. Les archives de cette institution méconnue se trouvent à Venise, ASV, *Convertite*. Les statuts semblent avoir été publiés en 1719 mais ils ne figurent dans aucun catalogue de bibliothèque ou inventaire d'archive ; la version manuscrite du XVII^e siècle se trouve à Venise, ASV, *Convertite*, b. 9.

⁴⁸ Cette institution accueillait entre quarante et cinquante femmes « en état de péché », prostituées repenties mais aussi femmes adultères, qui, sans prononcer de vœux monastiques, vivaient une forme de clôture. Elles pouvaient quitter l'institution pour se marier, entrer aux *Convertite* ou, pour les femmes adultères, retourner dans leur foyer (CONTE (Adriano), *La nascita di un ospedale : il Soccorso*, mémoire de master, Venise : Università Ca'Foscari, en cours de rédaction). Les statuts (ou *capitolari*) de la *Pia Casa del Soccorso* sont conservés à Venise, Istituto di Ricovero e di Educazione (IRE), sous la cote SOC A 2 et à Venise, Bibliothèque nationale Marciana (BNM), sous les cotes suivantes : Misc. 2847-019 (éd. de 1749) et Misc. 2847-021 (éd. de 1785).

⁴⁹ Le modèle suivi était celui fondé peu de temps auparavant par Ignace de Loyola à Rome, sous le nom de *Pia Casa dei Catecumeni*. Sur les conversions des musulmans au catholicisme à l'époque moderne, voir RUDT DE COLLEBERG (Wipertus), « Le baptême des musulmans esclaves à Rome aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Mélanges de l'École française de Rome – Italie - Méditerranée*, 1989, n° 101-I, p. 9-181 et n° 101-II, p. 519-670. Sur l'*Ospizio dei Catecumeni* de Venise, l'ouvrage de référence est celui de IOLY ZORATTINI (Pietro), *I nomi degli altri : conversioni a Venezia e nel Friuli Veneto in età moderna*, Florence : L. S. Olschki, 2008, 385 p. Les statuts de l'institution se trouvent à Venise, BNM, sous les cotes suivantes : Misc. 2851-017 (éd. de 1702), Misc. 0132-024 (éd. de 1737) et Misc. 2851-016 (éd. de 1802).

2. « Puis ce qui restera aux pauvres malheureux de la ville » : une charité de proximité

Les diverses structures d'assistance existant à Venise au début du XVI^e siècle, si elles étaient dissemblables par de nombreux aspects, offraient néanmoins quelques éléments communs. La plupart d'entre elles étaient destinées, on l'a vu, à certaines catégories de nécessiteux bien définis, et elles ne pouvaient accueillir qu'un petit nombre d'individus. Si les aides accordées par les *scuole* n'étaient pas exclusivement réservées à leurs membres, ceux-ci étaient néanmoins prioritaires sur les autres pauvres⁵⁰. La sphère d'influence de ces institutions restait le plus souvent limitée à la paroisse, au sestier, plus rarement à la ville dans son ensemble⁵¹. Cet état de fait était la conséquence d'une conception étroite de la charité, basée sur la notion de mérite mais également sur une connaissance directe du bénéficiaire : seuls les pauvres méritants et appartenant à la communauté locale pouvaient être secourus par les institutions fondées à leur profit. Cette conception de la philanthropie se traduisait au niveau des particuliers par des restrictions testamentaires, visant par exemple à s'assurer que leurs legs profiteraient uniquement à la communauté locale⁵². Au niveau de l'État, la même préférence nationale s'exprimait lors des fondations d'institutions charitables ou de l'attribution de privilèges : en 1562, le Grand Conseil avait ainsi décidé de réserver les revenus de la taxe sur le poivre (*officium missetarie piperis*) aux « marins Vénitiens et à d'autres hommes de statut respectable qui auraient passé leur jeunesse, et même leur vie entière, à notre service et pour notre honneur, plutôt qu'à des étrangers qui ne nous auraient pas si bien servis »⁵³. Ces « pauvres du poivre » (*Poveri del Pevere*) étaient tous des marins Vénitiens âgés d'au moins soixante ans et que l'âge ou la maladie avaient réduits à l'indigence.

Cette préférence allant à une charité de proximité trouvait une traduction dans la géographie de l'assistance. Si l'on observe la carte des hospices et hôpitaux fondés à Venise entre le Moyen Âge et l'époque moderne (cf. figure 1), on remarque que le quartier où la

⁵⁰ En 1563, les confrères de la *Scuola di San Rocco* en offrent un exemple : chargés de distribuer 1 000 ducats légués à l'institution par un riche marchand, ils décidèrent de les attribuer à « tous les pauvres misérables de notre scuola, puis ce qui restera aux pauvres malheureux de la ville » (Venise, ASV, *Scuola Grande di San Rocco*, b. 438, « Libro de' Testamenti », fol. 28-30, cité par PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 85).

⁵¹ Les îles d'isolement constituaient évidemment un cas particulier, tous les individus touchés par des maladies contagieuses y étant confinés, indépendamment de leur lieu de provenance ou de résidence.

⁵² Ainsi, par exemple, le patricien Antonio Capello précisait-il dans son testament de juin 1539 qu'il léguait dix ducats aux pauvres de sa paroisse de San Samuele (Venise, IRE, DER E 62, n° 10, fol. 3v).

⁵³ Venise, ASV, *Compilazione delle Leggi*, b. 309, 22 novembre 1362, cité par PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 214-215.

concentration est la plus importante est celui de Castello. Si l'on considère que ce sestier était le plus grand de Venise, il n'est pas étonnant que le nombre d'institutions charitables y ait été également le plus élevé. Néanmoins, ce n'est pas un hasard si six des huit hospices réservés aux marins se trouvaient à proximité immédiate de l'Arsenal, dans des quartiers peuplés en majorité de marins et d'artisans du chantier naval. Le choix d'implanter, pendant 350 ans, des institutions destinées à une population particulière dans son quartier de résidence témoigne d'un ancrage local pérenne, mais rappelle également une forme traditionnelle d'assistance liée aux corporations. De fait, la plupart des hospices liés aux métiers étaient souvent attachés à la *scuola* des artisans, et se trouvaient ainsi au cœur d'une sociabilité de quartier où réseaux familiaux et liens professionnels étaient intrinsèquement liés à une position géographique définie et immuable.



Figure 1 : Implantation géographique des hospices et hôpitaux créés à Venise au Moyen-Âge et à l'époque moderne (d'après SEMI (Franca), *Gli « Ospizi » di Venezia*, Venise : Helvetia, 1983, 304 p.)

Dans le cas des *scuole parocchiali*, étudié par Pascal Vuillemin, l'ancrage local était également évident et pouvait se traduire, au XIV^e siècle, par une discrimination financière

envers les non-paroissiens⁵⁴. Il faut toutefois noter que ce phénomène tendit à s'affaiblir à la fin du Moyen Âge, lorsque le bouleversement des pratiques dévotionnelles entraîna une plus grande circulation des fidèles, de moins en moins attachés au cadre paroissial. De fait, une nouvelle perception de la ville se faisait jour progressivement : « à mesure que les réseaux se déployaient et que les solidarités transcendaient les espaces paroissiaux par le biais des diverses manifestations d'assistance, aussi bien personnelle que collective, c'est l'ensemble de la ville qui se trouvait parcourue et mobilisée »⁵⁵.

La construction de nombreux édifices consacrés à l'activité charitable, notamment à partir de la fin du XV^e siècle, eut d'importantes conséquences sur la structure urbaine de Venise⁵⁶. L'apparence même des *campi*, des *calle* et des *fondamente* fut modifiée par la construction de nouveaux bâtiments, hôpitaux mais aussi chapelle dédiée au saint tutélaire de l'institution. L'exemple de l'*Ospedale di Messer Gesù Cristo*, l'une des institutions fondées à Castello pour les marins, illustre le rôle fondamental joué par les institutions charitables dans la définition d'une nouvelle ville au début de l'époque moderne⁵⁷. La structure hospitalière, dont la plus grande partie était achevée en 1503, était à l'origine destinée à accueillir les pauvres hébergés temporairement dans une structure couverte (« *cohoptum* ») campo Sant'Antonio. La situation excentrée de l'hôpital s'expliquait aussi bien par la difficulté de trouver des espaces libres dans un tissu urbain déjà dense, que par la volonté des autorités d'implanter les structures d'assistance de grande taille « en dehors du cœur de la ville »⁵⁸. Or, jusqu'à sa destruction en 1810, le complexe hospitalier occupait un vaste terrain à l'extrémité est de la ville, comme l'illustrent plusieurs représentations figurées, dont le plan de Jacopo de' Barbari⁵⁹. Un édifice d'une telle ampleur contribua à modifier profondément la partie

⁵⁴ Les membres de sexe féminin de la *Scuola dei Santi Apostoli* devaient ainsi s'acquitter d'un droit d'entrée unique d'environ seize sous (*soldi*), tandis que leurs consoeurs des autres paroisses vénitienne versaient vingt sous par an (Venise, ASV, *Scuole piccole e suffragi*, b. 57 bis, fol. 13, cité par VUILLEMIN (Pascal), « Des paroisses à la ville... », *art. cit.*).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁶ L'importance grandissante prise par les *scuole grandi* s'était elle aussi traduite par des constructions grandioses, marquant la ville de façon indélébile. À ces architectures de pierre faisaient pendant des architectures symboliques, les processions organisées par les *scuole* ayant elles aussi une influence sur la perception de la ville par les contemporains. Francesca Ortalli note également que les *scuole piccole* pouvaient elles aussi imprimer leur marque sur l'urbanisme vénitien, la *Scuola dei Lucchesi* ayant par exemple fait construire un pont pour relier la paroisse de San Marcuola, où se trouvait son siège originel, à l'île *dei Servi* où elle fit bâtir la nouvelle chapelle dédiée à la Sainte-Face (ORTALLI (Francesca), « *Per salute delle anime...* », *op. cit.*, p. 94).

⁵⁷ Sur l'architecture des institutions hospitalières vénitienne en général, et sur la construction de l'*Ospizio di Messer Gesù Cristo* en particulier, voir MEIJERS (Dulcia), « L'architettura della nuova filantropia », dans AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia), *Nel regno dei poveri...*, *op. cit.*, p. 43-69.

⁵⁸ Venise, ASV, *Procuratori di San Marco*, b. 107, fasc. 2, cité par *Ibid.*, p. 43.

⁵⁹ Outre les cartes et plans anciens de Venise sur lesquels figurent l'hôpital et son église, notons le tableau de Canaletto intitulé *Le chiese di San Giuseppe e San Nicolò di Bari*, conservé à Milan (Collection Crespi), la gravure de Domenico Lovisa intitulée *Chiesa et ospedale di Messer Gesù Cristo* et le dessin intitulé *Sant'Antonio di Castello e l'ospedale di Messer Gesù Cristo*, conservé au Musée Pouchkine de Moscou.

orientale du sestier de Castello et joua un rôle dans la redéfinition des circulations urbaines, notamment lorsqu'il commença, au milieu du XVI^e siècle, à héberger les pèlerins⁶⁰.

Avec la fondation de nouveaux hôpitaux destinés à subvenir aux besoins des pauvres oubliés par les institutions charitables traditionnelles, c'est la forme de la ville elle-même qui se modifie, la nouvelle conception de la charité trouvant une traduction visible par tous dans l'espace urbain. Il convient néanmoins de noter que la « nouvelle philanthropie » (Brian Pullan) ne sonna pas le glas des institutions charitables traditionnelles : entre 1557 et 1764, pas moins de trente-et-un nouveaux établissements virent le jour, destinés à diverses catégories de nécessiteux. Si certains hôpitaux médiévaux disparurent à l'époque moderne, d'autres, tel l'hôpital de San Lazzaro, se transformèrent au cours des siècles, glissant sans heurts d'une forme à une autre pour s'adapter à l'évolution de la pauvreté et aux nouvelles conceptions de la charité. D'autres institutions enfin, tel l'*ospedale* de la Pietà, firent preuve d'une remarquable longévité : créé au XIV^e siècle, l'établissement sut évoluer en fonction des besoins d'une population nécessiteuse venant de toute la Vénétie. L'aire d'attraction de l'orphelinat, mais aussi sa taille et son organisation centralisée faisaient de cette institution un cas particulier dans le paysage de l'assistance vénitienne.

3. L'unique exemple vénitien d'institution centralisée : l'*ospedale* de Santa Maria della Visitazione ou de la Pietà

Qu'un amour infâme et mal régulé puisse aller s'achever en une cruauté, dont ne sont pas même capables les fauves, on en vit bien souvent des exemples chez ces mères aussi scélérates que malheureuses, lesquelles ayant recueillis de rapports illégitimes quelque fruit de leurs entrailles, ou bien leur ôtèrent de façon barbare deux vies après leur en avoir donné une, ou bien, moindre mal, elles laissèrent en les exposant la charité d'autrui pallier leurs défaillances⁶¹.

⁶⁰ Sur l'importance des institutions charitables, et notamment des *ospedali grandi* dans la redéfinition des polarités urbaines, voir partie 4, chap. 1. Sur le rôle joué par les récits de pèlerinages dans la diffusion d'une nouvelle image de Venise, voir CROUZET-PAVAN (Elisabeth), « La maturazione dello spazio urbano », dans, *Storia di Venezia*, Rome : Istituto della Enciclopedia italiana, 1991-1998, vol. v, p. 3-100. Sur l'influence de ces textes sur l'élaboration et la diffusion du « mythe » de Venise, voir CROUZET-PAVAN (Elisabeth), « *Sopra le acque salse* » : *espace, pouvoir et société à Venise à la fin du Moyen Âge*, Rome : École française de Rome, 1992, 2 vol.

⁶¹ CORNER (Flaminio), *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, réimpr. [de l'éd. de Padoue, 1758], Sala Bolognese : A. Forni, 1990, p. 162. La plupart des indications fournies dans ce chapitre sur les origines de l'*ospedale* sont extraites, sauf mention contraire, de cet ouvrage. On trouve également des informations intéressantes dans AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia), *Nel regno dei poveri...*, *op. cit.*, p. 197-214 ; PONZETTA (Antonio Tommaseo), « Breve storia dell'Istituzione », dans *La Pietà a Venezia : arte, musica e cura dell'infanzia fra tradizione e innovazione*, Venise : Istituto provinciale per l'Infanzia « Santa Maria della Pietà », 2008, 189 p.

Si l'on en croit Flaminio Corner, l'*ospedale* de la Pietà serait ainsi né pour éviter les infanticides et donner une chance de survie aux enfants abandonnés ou « exposés », selon la terminologie alors en vigueur. Selon la tradition historiographique, le fondateur de l'institution, le Franciscain Pierre d'Assise, serait arrivé au début des années 1330 comme prédicateur à Venise, et aurait été touché par le spectacle des enfants gisant « à demi-morts sur la voie publique [...] abandonnés par leurs parents »⁶². Il aurait gagné le surnom de « Fra Pietruccio (ou Petruzzo) della Pietà » en demandant l'aumône pour les enfants trouvés au cri de « Pietà, pietà ! », épisode apocryphe de la vie du moine offrant l'avantage de fournir un élément d'explication pour le nom donné ensuite à l'*ospedale*.

Afin de loger les enfants abandonnés, Fra Pietruccio loua dix-sept maisons près du monastère de San Francesco della Vigna, entretenues par les membres de la confraternité laïque fondée au même moment par le Franciscain. Le 2 novembre 1345, celui-ci obtenait l'autorisation de demander aux transporteurs et aux vendeurs de barriques de vin de Venise le versement d'une aumône en nature au profit des nourrices et aux autres membres de l'hôpital⁶³. L'année suivante, le nombre d'enfants recueillis étant trop nombreux pour les petites maisons de San Francesco della Vigna, un nouvel hospice, réservé aux petites filles et dirigé par sa propre congrégation de matrones, sous l'invocation de Sainte-Marie de l'Humilité (*Congregazione di Santa Maria dell'Umiltà*), fut ouvert dans une grande demeure léguée à l'hôpital par un riche dévôt et située dans la paroisse de San Giovanni in Bragora, près de l'église de Santa Maria della Celestia. Les deux hospices et les deux confraternités furent officiellement reconnus par le Grand Conseil le 18 juillet 1346⁶⁴. De la même époque date l'inscription lapidaire rappelant aux passants les indulgences particulières accordées à tous ceux qui dispenseraient aumônes et présents à l'institution⁶⁵. Elle reflétait l'intérêt de

⁶² CORNER (Flaminio), *Notizie storiche...*, *op. cit.*, p. 162.

⁶³ PONZETTA (Antonio Tommaseo), « Breve storia... », *art. cit.*, p. 24.

⁶⁴ BEMBO (Pietro), *Delle istituzioni di beneficenza nella città e provincia di Venezia : studi storico-economico-statistici*, Venise : P. Naratovich, 1859, p. 4. Ceci explique la confusion faite par Flaminio Corner, qui date de 1346 la fondation de l'institution, alors que la première mention en est faite dix ans auparavant, dans le testament de Domenico Trevisano : « *Item volo et ordino che ali garzoni e garzone che vieni getadi e vene chiamati la pietta, per loro nutrimento sia dadhe quattro libre per Dio e per l'anima mea* » (cité par PONZETTA (Antonio Tommaseo), « Breve storia... », *art. cit.*, p. 23). On notera l'emploi de la formule traditionnelle « pour Dieu et mon âme », déjà évoquée au sujet des fondations d'institutions charitables.

⁶⁵ L'inscription, visible aujourd'hui encore près du pont dei Frati à Sant'Angelo, est en vénitien : « *Papa Climento sexsto di uno / anno xl di de perdon za[n]schuno che porce lemusena ali fantoli-/ni de la Pietate miser lo patriarcha / de Grado miser lo vescodo de / Castelo XL di / summa lo p[er]do[n] de la pia-/tade uno anno cxx di / e d'a[l]tre grazie molte* ».

l'évêque de Castello, du patriarche de Grado et du pape Clément VI lui-même pour l'établissement, dont on espérait qu'il permettrait de limiter les infanticides⁶⁶.

Jusqu'à sa mort, en 1349, Fra Pietruccio occupa le poste de prieur des deux communautés, chaque hôpital étant dirigé par un « *castaldo* » ou une « *castalda* » nommé par lui⁶⁷. En 1353, après plusieurs litiges survenus entre les deux confraternités, le Grand Conseil décréta que dorénavant, la *castalda* de la Congrégation de Santa Maria dell'Umiltà serait élue par les membres de cette congrégation mais que l'élection devrait être validée par le doge, qui obtenait dès lors un *jus patronat* perpétuel sur l'institution⁶⁸. Cette décision scellait le destin de l'*ospedale* de la Pietà, lié aux autorités civiles vénitiennes de façon beaucoup plus étroite que les trois autres *ospedali grandi*. De fait, le Grand Conseil prit au cours des siècles de nombreuses décisions illustrant l'implication réelle de l'État dans cette institution : en 1436, par exemple, la portion de froment attribuée chaque année à l'*ospedale* passa de trente à quatre-vingts boisseaux (*staia*)⁶⁹ ; la même année, le Grand Conseil soumit les notaires à l'obligations de rappeler aux testateurs la possibilité de léguer une partie de leurs biens aux « pauvres petits enfants de la Pietà »⁷⁰. En 1472, le Sénat resserra les liens entre l'institution et la République, en élisant deux patriciens afin qu'« unis aux procureurs, ils répondent aux besoins urgents » de l'*ospedale*⁷¹.

Les autorités religieuses s'intéressaient elles aussi à la Pietà : dès 1489, le pape Innocent VIII accorda indulgences et privilèges aux donateurs, privilège confirmé en 1493 par

⁶⁶ Rappelons que, selon la légende, l'hôpital du Santo Spirito in Saxia de Rome serait né d'un rêve du pape Innocent III, qui aurait vu les pêcheurs du Tibre ramener dans leurs filets des centaines de corps sans vie de nouveaux-nés (WALTER (Ingeborg), « Die Sage der Gründung von Santo Spirito in Rom und das Problem des Kindesmordes », dans *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen-Âge – Temps modernes*, 1985, n° 97-II, p. 819-879). Sur la lutte contre l'infanticide à Venise à l'âge classique, voir RUGGIERO (Guido), *I confini dell'Eros : crimini sessuali e sessualità nella Venezia del Rinascimento*, Venise : Marsilio, 1988, 296 p. et POVOLO (Claudio), « Note per uno studio dell'infanticidio nella Repubblica di Venezia nei secoli XV-XVIII », dans *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 1978-1979, n° 127, p. 121-122. Pour une étude de l'infanticide et des réponses institutionnelles apportées par les autorités laïques et ecclésiastiques de Gênes à l'époque moderne, voir TADDIA (Elena), *L'infanticide à Gênes à l'époque moderne*, thèse de doctorat, École normale supérieure – Lettres et sciences humaines, 2007.

⁶⁷ Le terme est une déformation du mot *gastaldo*, désignant dans les *scuole* le gouverneur, chargé de veiller au bon fonctionnement de l'institution en contrôlant le comportement des confrères, vérifiant le paiement du droit d'entrée et apaisant les éventuels litiges. Giuseppe Boerio donne du terme la définition suivante : « *Quegli che ha cura ai negozii e alle possessioni altrui* », soit l'équivalent du français « intendant » (BOERIO (Giuseppe), *Dizionario...*, *op. cit.*, p. 301).

⁶⁸ En souvenir de ce droit de patronage, le Doge et les membres du Sénat se rendaient chaque année à l'église de la Pietà pour entendre la messe des Rameaux.

⁶⁹ Un *staio* vénitien correspondait à 83,31 litres (MARTINI (Angelo), *Manuale di metrologia*, Turin : Loescher, 1883, p. 818). En 1488, le Grand Conseil ordonnait une augmentation des dons en nature effectués à la Pietà, qui recevrait dorénavant cent-vingt boisseaux de froment et deux cents boisseaux de la meilleure farine se trouvant dans les greniers de la République » (Venise, ASV, *Maggior Consiglio*, 6 juillet 1488, cité par PONZETTA (Antonio Tommaseo), « Breve storia... », *art. cit.*, p. 27).

⁷⁰ Venise, ASV, *Maggior Consiglio*, 21 décembre 1436, cité par *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.em.*

Alexandre VI, qui accorda en outre une indulgence particulière à quiconque se rendrait dans l'église de l'*ospedale* le Dimanche des Rameaux. Autre indice de l'intérêt que portaient les autorités religieuses, locales cette fois, aux œuvres de l'*ospedale*, ce dernier fut exempté du paiement des dîmes le 5 février 1503. Au XVI^e siècle, autorités civiles et religieuses accordèrent divers privilèges à l'*ospedale* : outre les dons en grains, bois, huile et vin, l'institution recevait un pourcentage non négligeable de toutes les amendes perçues par l'État au titre des confiscations, des condamnations ou de la contrebande. En outre, l'*ospedale* de la Pietà était la seule des institutions charitables vénitienne à jouir de son propre barcarolle, ce qui lui assurait l'exemption du droit de *traghetto* payé chaque année à la *Scuola* du même nom.

L'originalité de la Pietà, seul *ospedale* placé sous la juridiction immédiate du doge, ne résidait pas dans cette proximité avec le siège du pouvoir civil, ni même dans son statut de « *brefotrofio* ». La fondation d'une institution exclusivement consacrée à l'accueil des enfants abandonnés n'était en effet pas chose nouvelle en Italie au début du XIV^e siècle⁷². Dès le début du siècle précédent, un frère camaldule, Domenico Vernagalli, avait fondé à Pise un hospice pour enfants trouvés (*Ospizio dei Trovatelli*), tandis qu'une famille vicentine, les Porto, était à l'origine de l'*Ospedale di San Marcello* ou *Ospizio degli Esposti*, fondé à Vicence en 1233⁷³. La seconde moitié du XIII^e siècle avait vu la naissance d'au moins trois établissements de ce type dans l'Italie du Nord : l'*Ospedale degli Esposti* à Udine vers 1260, l'*Ospizio degli Esposti* (ou *Ca' di Dio*) à Padoue en 1271 et l'*Ospedale degli Innocenti* à Florence en 1294⁷⁴.

⁷² Pour un point sur cette question, voir HUNECKE (Volker), *I trovatelli di Milano. Bambini esposti e famiglie espositrici dal XVII al XIX secolo*, Bologne : Il Mulino, 1989, p. 70-71. L'auteur y soutient la thèse selon laquelle les établissements destinés exclusivement à l'accueil des enfants abandonnés seraient nés en Italie au XV^e siècle et auraient servi de modèle pour les institutions semblables fondées dans les autres pays d'Europe.

⁷³ Sur les établissements toscans accueillant les enfants trouvés à la Renaissance, voir TAKAHASHI (Tomolo), *Il Rinascimento dei trovatelli : il brefotrofio, la città e le campagne nella Toscana del XV secolo*, Rome : Ed. di storia e di letteratura, 2003, 178 p. Pour plus de précisions sur l'hospice de Pise, voir ROSSI (Enrico), *L'ospedale dei trovatelli e la chiesa di San Giorgio ai Tedeschi*, Pise : Tip. Comunale, s. d., 15 p. Sur l'hôpital de San Marcello, voir DE GREGORIO (Maria Luigia), « I libri ruota dell'*Ospedale* di San Marcello a Vicenza nel secolo XVIII », dans GRANDI (Casimira) (dir.), *Benedetto chi ti porta, maledetto chi ti manda : l'infanzia abbandonata nel Triveneto (secoli 15-19)*, Trévise : Fond. Benetton studi ricerche, 1997, p. 144-151.

⁷⁴ Pour plus d'informations sur l'institution d'Udine, voir MORASSI (Luciana) (dir.), *Ospitalità sanitaria in Udine : dalle origini all'ospedale della città (secoli XIV-XVIII)*, s. l. : Casamassima, [1989], 287 p. Sur la *Ca' di Dio* de Padoue, voir BIANCHI (Francesco), *La Ca' di Dio di Padova nel Quattrocento : riforma e governo di un ospedale per l'infanzia abbandonata*, Venise : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2005, 265 p. Sur l'histoire de l'institution florentine on consultera SANDRI (Lucia), *Gli Innocenti e Firenze nei secoli : un ospedale, un archivio, una città*, Florence : SPES, 1996 199 p. et « La specializzazione ospedaliera fiorentina : gli Innocenti e l'assistenza all'infanzia », dans GRIECO (Allen J.) et SANDRI (Lucia) (dir.), *Ospedali e città : l'Italia del centro-nord (XIII-XVI secolo)* [colloque, Florence, 1995], Florence : Le Lettere, 1997, p. 51-65.

L'originalité de la Pietà ne résidait donc pas dans sa finalité, mais plutôt dans sa grande capacité d'accueil et l'étendue de son aire d'influence. En effet, dès le XV^e siècle, l'établissement accueillait plusieurs centaines d'enfants : le 28 février 1467, le Sénat notait ainsi l'extrême pauvreté de l'institution qui avait recueilli cette seule année 460 enfants abandonnés⁷⁵. Un siècle après, le nombre d'enfants accueillis à la Pietà dépassait le millier⁷⁶. À titre de comparaison, l'*ospedale* de Santa Maria della Misericordia, fondé en 1305 à Pérouge, accueillit de 217 à 411 enfants abandonnés au XVI^e siècle, et entre 149 et 339 enfants exposés au siècle suivant⁷⁷. Une comparaison plus éclairante encore, car portant sur un *brefotrofo* de grande ville, peut être faite avec l'*archiospedale* du Santo Spirito in Saxia de Rome : de 1576 à 1620, le nombre d'enfants trouvés dans le tour de l'hôpital tournait autour de six-cents ; de 1620 à 1660, il dépassa à plusieurs reprises les mille unités, et descendit rarement au-dessous de neuf-cents ; dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, il se situait la plupart du temps entre cinq-cents et huit-cents enfants⁷⁸. L'*ospedale* de la Pietà de Venise recueillait donc en moyenne entre un quart et deux fois plus d'enfants que son homologue romain, ce qui ne peut s'expliquer ni par la taille de la ville de Venise, somme toute réduite par rapport à Rome, ni par les mœurs des Vénitiennes, dont la légèreté appartient au domaine du mythe, non à celui de l'histoire⁷⁹.

Ces chiffres impressionnants étaient le résultat d'une grande attractivité de l'*ospedale*, qui recevait le fruit des amours illégitimes ou malchanceuses des femmes vénitiennes, mais aussi de celles de toute la Terre ferme et des plus lointaines possessions vénitiennes. Il s'agissait là d'une pratique commune, visant à assurer à la jeune mère toute la discrétion possible⁸⁰ : ou bien celle-ci arrivait enceinte à Venise et déposait son enfant à la Pietà aussitôt

⁷⁵ Pietro Bembo donne le chiffre de 4 360 enfants abandonnés, mais les chiffres fournis par les archives pour le XVI^e siècle rendent peu crédible un tel nombre, dans lequel il faut probablement voir une faute d'impression et qu'il faut ramener à 460, comme le fait Volker Hunecke (HUNECKE (Volker), « L'invenzion dell'assistenza... », *art. cit.*, p. 279).

⁷⁶ En 1551, les gouverneurs de la Pietà disaient subvenir aux besoins de huit-cents enfants. À la fin de la décennie, l'*ospedale* comptait 1 200 pensionnaires (Venise, ASV, *Senato Terra*, registre 1550-1551, fol. 89v, 31 janvier 1551 n. st. et registre 1557-1558, fol. 169v-170, 18 février 1559 n. st.).

⁷⁷ CALZOLA (Luca), « Caratteristiche demografiche e modalità di abbandono degli esposti all'Ospedale di Santa Maria della Misericordia di Perugia nei secoli XVI e XVII », dans DA MOLIN (Giovanna) (dir.), *Trovatelli e balie in Italia, secc. XVI-XIX*, Bari : Cacucci Ed., 1994, p. 11-72).

⁷⁸ SCHIAVONI (Claudio), « Il problema del baliatico nel brefotrofo dell'Archiospedale di Santo Spirito in Saxia di Roma tra '500 ed '800 », dans DA MOLIN (Giovanna) (dir.), *Trovatelli e balie...*, *op. cit.*, p. 73-108.

⁷⁹ La réputation sulfureuse de Venise était due à la tolérance des autorités envers la prostitution, la ville ayant dès le XIV^e siècle donné son nom à la plus célèbre maison close de Prague, qui hébergea par la suite les prostituées repenties, changeant alors son nom pour celui plus approprié de « Jérusalem »... (KAMINSKY (Howard), *A history of the Hussite Revolution*, Berkeley / Los Angeles : University of California Press, 1967, p. 12-13, cité par PULLAN (Brian), « La nuova filantropia... », *art. cit.*, p. 26).

⁸⁰ À ce sujet, notons qu'avant 1807, l'*ospedale* de la Pietà ne disposait pas de tour, contrairement aux hôpitaux du Santo Spirito in Saxia de Rome, de Santa Caterina de Milan « ou des principaux instituts similaires en Europe » (Venise, ASV, *Miscellanea legislativa*, 1807, 30 mai 1807). La solution retenue à Venise était celle

après la naissance, ou bien elle accouchait chez elle et faisait porter le nouveau-né à Venise par des « transporteurs », mercenaires spécialisés dans ce genre de voyages⁸¹. Si les chiffres manquent pour l'établissement vénitien, l'étude des registres d'entrée, dits « *Libri scafetta* », nous permettent de deviner qu'une grande partie des enfants exposés à la Pietà n'étaient pas de naissance vénitienne⁸². Lidia Fersuoch a ainsi pu déterminer la provenance de certains enfants enregistrés dans les registres de l'*ospedale* entre 1779 et 1784 : trois enfants venaient de Rovigno, deux petites filles de Spilimbergo, deux autres de Chioggia, cinq enfants d'Istrie, neuf de Capodistria⁸³.

Ceux-ci arrivaient souvent en groupe, les transporteurs épargnant ainsi des frais de voyage⁸⁴. Marina Garbellotti, qui a étudié le phénomène pour la *Domus Pietatis* de Vérone, décrit les conditions dans lesquelles les nouveaux-nés étaient amenés à l'institution qui les recueillerait :

En toute saison, mis sur une charrette par petits groupes de deux ou trois – ce qui permettait à l'accompagnateur d'économiser sur les frais de voyage -, nourris de substituts de lait maternel, probablement du lait de chèvre, ils arrivaient à l'hospice « si mal en point que la plupart d'entre eux [faisaient] peine à voir ». Les effets de cette épreuve, s'ils ne se manifestaient pas durant le voyage – certains nouveaux-nés arrivant à la Domus déjà « petits cadavres » - se voyaient ensuite⁸⁵.

d'une *scafetta*, sorte d'urne de marbre disposée dans le mur est de l'*ospedale*, largement ouverte du côté de l'institution, et offrant une plus petite ouverture sur rue, suffisamment large pour y glisser un nouveau-né mais trop étroite pour un enfant de deux ans, ou pour un petit garçon de trois mois « con testa grossa » (Venise, Archivio storico Santa Maria della Pietà (ASMP), *Registri di ingresso – Scafetta*, registre 7, n° 796, 3 janvier 1674 n. st. et n° 3756, 22 janvier 1676 n. st.).

⁸¹ Sur les mercenaires et leur rôle de médiateur social, voir CAPPELLETTO (Giovanna), « Infanzia abbandonata e ruoli di mediazione sociale nella Verona del Settecento », dans *Quaderni storici*, n° XVIII-53, 1983, p. 421-444.

⁸² Venise étant ici entendue comme la seule ville lagunaire, les enfants nés dans les villes de Terre ferme dépendant de Venise ou sur les îles de la lagune étant bien entendu eux aussi sujets de la République.

⁸³ FERSUOCH (Lidia), « Le modalità dell'esposizione infantile a Santa Maria della Pietà durante la veneta Repubblica, in particolare nell'anno 1778 *more veneto* », dans GRANDI (Casimira) (dir.), *Benedetto chi ti porta...*, *op. cit.*, p. 239).

⁸⁴ Lidia Fersuoch note que les groupes pouvaient compter jusqu'à neuf enfants, le nombre d'enfants était proportionnelle à la distance parcourue : en mai 1743, sept enfants étaient apportés à la Pietà depuis Capodistria, en mars 1784, neuf enfants étaient de même provenance, tandis que cinq autres petits exposés venant d'Istrie étaient déposés dans la *scafetta* le 18 janvier 1784 (n.st.) (Venise, ASMP, *Registri di ingresso – Scafetta*, registre 4, 11 mai 1743, n° 1, 3731-3737 et registre 8, 2 mars 1784, n° 482-490 et 13 janvier 1784 *more veneto* n° 1 8434-8438, cité par *Ibid.em*).

⁸⁵ Verone, Archivio di Stato, *Istituto Esposti – Cose di rimarco*, registre 154, cité par GARBELLOTTI (Marina), « Un brefotrofio per più città : la Domus Pietatis di Verona (secoli XVII-XIX) », dans GRANDI (Casimira) (dir.), *Benedetto chi ti porta...*, *op. cit.*, p. 204.

Si l'on observe la très forte mortalité infantile de l'*ospedale* de la Pietà dans les tout premiers jours suivant l'entrée dans l'institution, il est fort probable qu'une grande majorité des enfants arrivés mal en point aient subi un ou plusieurs jours de voyage depuis leur lieu de naissance⁸⁶.

À la fin du XVIII^e siècle, la Domus Pietatis de Vérone accueillait entre 1/6^e et un tiers d'enfants venus du Trentin, ce qui laisse supposer que la proportion d'enfants d'origine non vénitienne (ou pour le moins non lagunaire) accueillis à la Pietà devait être au moins équivalente : plus la ville était grande, plus il était simple pour une jeune mère de trouver un transporteur s'y rendant ou de venir y cacher une grossesse non désirée. En outre, le fonctionnement de la Pietà, qui salariait des nourrices de Terre ferme chargées de nourrir et d'élever les enfants que leur confiait l'institution, contribuait largement à la publicité de l'*ospedale*, certaines nourrices feignant même d'abandonner leurs enfants pour pouvoir ensuite les éduquer aux frais de l'institution⁸⁷.

Le grand succès rencontré par l'*ospedale* de la Pietà contraignait les gouverneurs à chercher des subsides toujours plus importants, non seulement pour payer les nourrices de Venise et celles de Terre ferme, mais également pour nourrir, vêtir et loger les pensionnaires de l'institution. S'il était bien évidemment impossible de réguler le phénomène des abandons d'enfants, la congrégation tenta néanmoins de les limiter aux seuls cas désespérés. À cet effet, ils firent apposer dès 1548, sur le mur oriental de l'institution, à proximité de la *scafetta*, une plaque rappelant la bulle fulminée par Paul III qui maudissait et excommuniait tous les parents « apportant ou faisant apporter leurs fils et leurs filles, aussi bien légitimes que naturels, dans cet *ospedale* de la Pietà alors qu'ils ont les moyens et le pouvoir de les élever ».

⁸⁶ Dans les cas étudiés par Lidia Fersuoch, cela est confirmé par le fait que la très grande majorité des enfants arrivés en groupe avaient au moins deux semaines d'existence à leur entrée à la Pietà. En 1778 à la Pietà, seuls cinquante-trois enfants sur les 438 étudiés par l'historienne avaient survécu suffisamment longtemps pour que les registres ne portent pas de mention de décès. Cela signifie que les petites filles avaient dépassé l'âge de quatorze ans et que les petits garçons avaient survécu à leur dixième année, âges auxquels les enfants étaient placés en apprentissage et les nourrices cessaient de recevoir des subsides de l'*ospedale*. Cette année-test, ni plus ni moins mortifère qu'une autre en raison de l'absence de crise frumentaire et d'épidémie, montre une mortalité infantile de près de 90 %, un chiffre comparable à d'autres institutions pour enfants trouvés : à Paris, les enfants de l'Hospice général décédaient dans 80 % des cas avant d'atteindre leur première année et ce chiffre atteignaient 85 % à l'hospice général de Rouen à la fin du XVIII^e siècle (FERSUOCH (Lidia), « Le modalità... », *art. cit.*, p. 225-241 et FELTGEN (Karl), « La mortalité des enfants abandonnés à Rouen aux XVIII^e et XIX^e siècles » dans *Les enfants du secret : enfants trouvés du XVII^e siècle à nos jours* [exposition, Rouen, 2008], Paris : Magellan & Cie, 2008, p. 33-49).

⁸⁷ En mai 1726, les gouverneurs de la Pietà décidaient ainsi d'interdire à toutes les nourrices de la Pietà de faire entrer leurs propres enfants dans l'institution, à moins qu'elles ne retiennent une lire sur leur salaire mensuel, prix du lait qu'elles ne donneraient pas aux autres enfants (Venise, ASV, *Ospedali e luoghi pii (OLP)*, b. 691, Notatorio O, 3 mai 1726, fol. 17-18).



Figure 2 : Plaque apposée en 1548 sur le mur de l'*ospedale* de la Pietà, à Venise
(cl. C. Giron-Panel)

Dans le contexte de la Réforme catholique, il ne s'agissait pas de condamner l'intempérance des adultes mais plutôt de s'assurer que le fruit de leurs amours, fut-il légitime, constituait une bouche impossible à nourrir. En condamnant les parents profitant indûment de la charité publique, les autorités religieuses entendaient s'assurer que les enfants recueillis n'ôtaient pas le pain de la bouche de plus malheureux qu'eux. On retrouvait là, gravée dans la pierre, l'affirmation d'une nouvelle sensibilité à l'égard des pauvres et l'expression d'un nouveau mode de penser l'action philanthropique.

III. Un contexte favorable à l'émergence de nouvelles formes d'assistance

À l'exception de l'*ospedale* de la Pietà, les institutions charitables traditionnelles de Venise s'adressaient exclusivement aux nécessiteux pourvus des qualités les rendant dignes de l'aide qui leur était accordée : ils étaient respectables, connus de la population locale et originaires de Venise ou des environs immédiats. Les crises de la première moitié du XVI^e siècle mirent à mal cette « triade de vertus » (Dennis Romano) exigée des pauvres assistés : alors que les guerres, les famines et les épidémies ravageaient l'Italie, la pauvreté conjoncturelle de crise s'ajouta à la pauvreté structurelle, et les villes durent faire face à un afflux de vagabonds chassés des campagnes par les disettes. La crainte de la diffusion des épidémies contraignit

également les autorités vénitiennes à prendre des mesures envers les « incurables » souffrant de maladies vénériennes, autrefois exclus du système d'assistance car considérés comme responsables de leur état. Le contexte de lutte religieuse et de réaffirmation des fondements de la foi catholique eut enfin des conséquences sur les réponses à apporter à la pauvreté : outre une prise de conscience de l'ampleur du phénomène, et une interrogation sur la figure du pauvre, humanistes et fondateurs de nouveaux ordres religieux réfléchirent sur la meilleure façon de combattre les péchés induits par la pauvreté et de sauver les âmes de ceux qui en souffraient.

Ce furent donc, comme l'écrivait Brian Pullan, « une combinaison de forces économiques, non-économiques et intellectuelles [qui] accrurent la conscience déjà existante du problème de la pauvreté »⁸⁸. Le contexte particulier du premier XVI^e siècle, période de difficultés socio-économiques et de tensions religieuses, explique cette attention nouvelle apportée aux pauvres, y compris à ceux que le système philanthropique ne prenait pas en charge auparavant. Parmi eux se trouvaient les juifs et les prostituées, deux catégories de population placées en marge de la société en raison de leurs activités « sales [...] mais nécessaires »⁸⁹. Activités honteuses, la prostitution et la pratique de l'usure avaient néanmoins leur utilité, pour peu qu'elles fussent pratiquées discrètement. Les autorités vénitiennes multiplièrent ainsi les tentatives pour circonscrire la pratique de la prostitution aux maisons closes et interdire aux prostituées de se mêler aux femmes honnêtes, les contraignant à porter des vêtements distinctifs, les cantonnant dans certains quartiers ou leur interdisant l'espace public à certaines heures de la journée⁹⁰. Elles eurent plus de succès dans l'isolement des usuriers juifs, cantonnés en 1516 dans le Ghetto de Canareggio⁹¹. Dans la première moitié du XVI^e siècle, toutefois, la simple dissimulation des pécheurs et de leurs activités peccamineuses ne sembla plus suffisante pour lutter contre la corruption des âmes, et la

⁸⁸ PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 216.

⁸⁹ « *Le cose sporche hanno un posto necessario, e contribuiscono all'ordine che è nell'universale stato del mondo intero. [...] Le meretrici servono all'ordine dell'Intero, e mentre alcune si pongono da sé stesse in questo vile servizio, nello stesso tempo le donne oneste vivono più esenti da tentazioni, e non conducono, sotto le false spoglie di matrone, la corrotta vita delle squaldrine* » (MARTIN (Gregory), *Roma sancta (1581)*, éd. par G. B. Parks, Rome : Ed. di storia e letteratura, 1969, p. 148-150.).

⁹⁰ Sur les lois somptuaires éditées contre les prostituées et courtisanes vénitiennes au XVI^e siècle, voir CASAGRANDE DI VILLAVIERA (Rita) (dir.), *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, Milan : Lunganesi & Co., 1968, 318 p. Sur les habitudes vestimentaires des prostituées vénitiennes, voir ROSENTHAL (Margaret F.), « Cutting a good figure. The fashions of Venetian courtesans in the illustrated albums of early modern travelers », dans FELDMAN (Martha) et GORDON (Bonnie) (dir.), *The courtesan's arts : cross-cultural perspectives*, Oxford : Oxford University press, 2006, p. 182-198.

⁹¹ Pour plus d'informations sur cet événement en particulier et sur l'histoire du Ghetto de Venise en général, on consultera CALIMANI (Riccardo), *Storia del ghetto di Venezia*, Milan : Rusconi, 1985, 517 p.

nouvelle philanthropie s'intéressa à ces parias, à travers l'érection d'institutions destinées à la conversion des juifs, à la libération des prisonniers et à la rédemption des prostituées.

Outre ces malheureux considérés comme méprisables parce que responsables de leur situation, les nouvelles formes de charité s'intéressèrent également aux autres exclus de la philanthropie traditionnelle : les inconnus et les étrangers. Rendus visibles par les crises frumentaires et les épisodes guerriers qui les contraignirent à fuir la campagne pour la ville, ces deux catégories d'exclus firent l'objet de nombreuses réflexions théoriques sur le statut à leur donner et la nature de l'aide qu'il convenait de leur accorder. Outre une nouvelle perception du pauvre étranger et du vagabond, c'est toute une politique de la rédemption par le travail qui se mit en place au cours du XVI^e siècle, avant même l'achèvement du concile de Trente, qui vint entériner cette nouvelle conception de la charité.

1. Les crises de la première moitié du XVI^e siècle ou comment le pauvre devint visible

Les spécialistes de l'histoire de la pauvreté s'accordent à dire que les années 1520 marquèrent un tournant dans l'appréhension du phénomène, qui se traduit par la mise en place d'une véritable politique sociale⁹². Dans toute l'Europe, les mauvaises récoltes se multiplièrent dans les premières décennies du XVI^e siècle : en Languedoc par exemple, les crises frumentaires se succédèrent, en 1495-1497, 1504-1508, 1513-1515 puis tous les deux ans, contraignant les autorités locales à interdire l'exportation de blé, mesure temporaire devenue permanente de 1526 à 1535⁹³. La République de Venise ne fut pas épargnée, les exécrales récoltes des années 1527 et 1528 s'ajoutant aux épidémies et la peste frappant de nouveau à partir de 1510, après une vingtaine d'années de relative accalmie (cf. figure 3).

⁹² Voir notamment GEREMEK (Bronislaw), *La potence...*, *op. cit.*, p. 159 et suiv. et PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 216 et suiv.

⁹³ LE ROY-LADURIE (Emmanuel), *Les paysans en Languedoc*, Paris : École pratique des hautes études, 1966, p. 320-322.

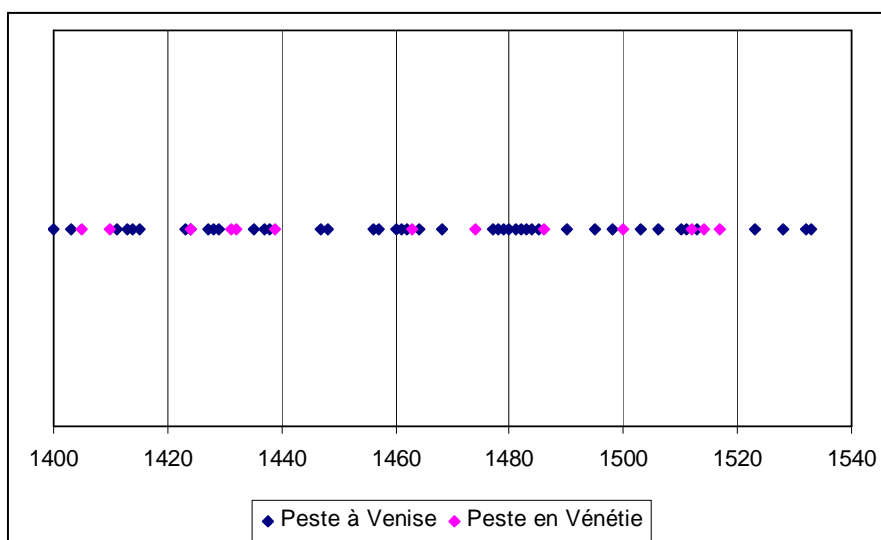


Figure 3 : Épisodes pesteux à Venise et en Vénétie (1400-1540)⁹⁴

Jusqu'à la signature de la paix de Bologne, le 1^{er} janvier 1530, la République de Venise était également engagée dans une guerre contre Charles Quint qui, si elle ne se déroulait pas sur son territoire, empêchait la bonne circulation des marchandises, et notamment des grains qu'elle aurait pu importer d'Europe centrale. En outre, les conséquences des conflits militaires ne se mesuraient pas uniquement sur les champs de bataille : les circulations de troupes, mais aussi les armées débandées et les mercenaires entraînaient dans leur sillage réquisitions ou destructions de récoltes, terreur et épidémies, toutes conséquences indirectes de la guerre qui contribuaient aux mouvements de population.

Si l'on en croit les journaux de Marino Sanudo, le mauvais temps de l'été 1527 aurait entraîné à la fois une destruction partielle des récoltes mûrissantes et les inondations du Po, de l'Adige, de la Brenta et du Piave, rendant impossible l'acheminement des grains jusqu'à Venise⁹⁵. En outre, la pénurie de main-d'œuvre due à la famine et à la peste, qui avaient tué ou fait fuir une partie des villageois, rendait difficile la moisson des maigres récoltes encore sur pied⁹⁶. Ce concours de circonstances entraîna une hausse conséquente du prix du pain : entre l'été 1527 et le printemps 1530, le boisseau de farine coûtait entre quatre et quinze lires, chose qu'Angelo Tron, membre de la *Quarantia*, disait « n'avoir jamais vu depuis 51 ans

⁹⁴ D'après BIRABEN (Jean-Noël), *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*, Mouton / Paris / La Haye : Mouton & Co. / École des hautes études en sciences sociales, 1975, p. 395-398.

⁹⁵ SANUDO (Marino), *I diarii di Marino Sanuto*, Venise : Visentini, 1879-1903, vol. XLV, col. 177, 225, 244, 283, 305 et vol. XLVI, col. 106.

⁹⁶ « A Treviso si dice è stà fatto crida chi vol andar a lavorar et mieder biave li sarà dato soldi 20 al giorno e le spexe, et questo è stà fatto per esser morti assaissimi villani » (*Ibid.*, vol. XLVIII, col. 87).

qu'il [était] en vie »⁹⁷. Au cœur de la disette, entre l'automne 1528 et l'été suivant, les prix ne descendirent jamais sous la barre des six lires, obligeant les autorités vénitiennes à prendre des mesures pour combattre la famine. Plusieurs décrets furent ainsi promulgués qui obligeaient tous les Vénitiens possédant des champs cultivés sur la Terre ferme à rapatrier l'intégralité de leurs récoltes dans la cité lagunaire. Cela valait pour les particuliers, laïcs et ecclésiastiques, mais également pour les institutions, y compris les hôpitaux, les couvents et les monastères⁹⁸.

Ces mesures étaient rendues nécessaires par l'ampleur du phénomène d'immigration de la Terre ferme vers la cité lagunaire : dès lors que les pauvres affluaient en masse, ils perturbaient la vie quotidienne de la cité entière, et formaient une masse misérable visible, qu'il devenait impossible de contenir et de dissimuler aux regards. À la crainte des émotions populaires⁹⁹ s'ajoutait celle de la diffusion des épidémies, perçues comme étroitement liées à la pauvreté, comme l'illustre un décret du Sénat daté de mars 1528 :

Si l'on ne subvient pas aux besoins de la multitude de pauvres qui se trouvent actuellement dans cette ville et dont le nombre augmente chaque jour, il y aura non seulement une famine beaucoup plus importante que l'actuelle, mais également, ce qui est pire, l'arrivée de cette maladie que l'on a vu en de nombreuses villes d'Italie et qu'aucun remède humain n'a pu soigner¹⁰⁰.

Devant la gravité de la situation, les anciennes formes d'assistance étaient perçues comme insuffisamment efficaces, ce qu'illustre par exemple le patricien Luigi Da Porto, décrivant en mars 1528 la situation dramatique de sa ville natale de Vicence :

Il est inutile de faire l'aumône à deux-cents [personnes], puisque aussitôt, il en réapparaît autant. Vous ne pouvez marcher dans la rue, ou vous arrêter sur une place ou dans une église sans qu'une multitude ne vous entoure pour vous demander la charité : vous voyez la faim inscrite sur leur visage, leurs yeux devenus des anneaux sans gemme, la misère de leurs corps avec seulement la peau sur les os. [...] Bien sûr, les citoyens font leur devoir de charité, mais cela ne peut suffire car une grande partie des villageois sont venus ici, et de nombreux bourgs,

⁹⁷ *Ibid.*, vol. XLV, col. 491. La *Quarantia*, composée comme son nom l'indique de quarante membres, faisait office de tribunal exerçant la justice civile (*Quarantia civil*) et criminelle (*Quarantia al criminal*). Pour plus d'informations sur cette juridiction, voir MILAN Catia, POLITI Antonio et VIANELLO Bruno (dir.), *Guida alle magistrature : elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, Verone : Edizioni, 2003, p. 37-39.

⁹⁸ SANUDO (Marino), *I diarii...*, *op. cit.*, vol. XLVI, col. 72-73 et 184 et vol. XLVIII, col. 24, 59, 152-153.

⁹⁹ Sur le lien entre famine, émotions populaires et émeutes paysannes, voir LE ROY-LADURIE (Emmanuel), *Les paysans...*, *op. cit.*, p. 329-414 ; GEREMEK (Bronislaw), *La potence... op. cit.*, p. 164 et suiv. ; BERCÉ (Yves-Marie), *Croquants et nu-pieds : les soulèvements paysans en France du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris : Gallimard, 1991, 303 p.

¹⁰⁰ SANUDO (Marino), *I diarii...*, *op. cit.*, vol. XLVIII, col. 81.

dans la direction des Alpes, sont devenus inhabités du fait de la mort et de l'exil des gens.¹⁰¹

Ce même hiver 1527-1528, on trouvait sous la plume de Marino Sanudo une critique à peine voilée de l'absence de prise en charge de la situation par les autorités vénitienes :

[Le 16 décembre 1527] Tout coûte cher, et chaque soir place Saint-Marc, dans les rues et au Rialto, il y a des enfants qui crient « Du pain ! je meurs de faim et de froid ». Cela fend le cœur. On trouve chaque matin des cadavres sous les portiques du palais. Et pourtant, aucune mesure n'est prise [...] ¹⁰².

[Le 20 février 1528 n. st.] Il me faut écrire ici une chose d'importance, que je veux citer comme un souvenir mémorable et éternel de la grande famine de ce pays. Outre les pauvres de cette ville, qui crient dans les rues, on trouve ceux venus de l'île de Burano, la plupart d'entre eux avec leurs vêtements sur la tête et leurs enfants dans les bras, qui demandent la charité. Et, chose stupéfiante, de nombreux autres sont venus des provinces de Vicence et de Brescia. On ne peut entendre la messe sans que dix pauvres viennent demander l'aumône, on ne peut ouvrir sa bourse pour acheter quelque chose sans que les pauvres vous demandent un sou. Tard dans la nuit, ils vont frapper aux portes et crient dans la rue « Je meurs de faim ! ». Et pourtant, aucune mesure publique n'est prise contre cela ¹⁰³.

Nul doute que les critiques formulées par Marino Sanudo n'aient traduit une opinion largement diffusée dans les élites vénitienes. L'intervention de l'État, jusqu'alors cantonnée aux réquisitions de farine et aux distributions ponctuelles de nourriture, prit alors plus d'ampleur, mais également une forme plus coercitive, avec la promulgation des « lois relatives aux pauvres ». La première, datée du 13 mars 1528, a été qualifiée par Bronislaw Geremek de « programme d'isolement des pauvres », car elle stipulait que la mendicité était interdite, les pauvres de tous états étant hébergés et nourris dans des hôpitaux construits à cet effet ¹⁰⁴. Il est probablement plus exact d'y voir, comme Brian Pullan, une tentative d'éradication de la mendicité à travers la prise en compte du problème de la pauvreté par toute la communauté citadine ¹⁰⁵. Alors qu'auparavant, l'assistance relevait majoritairement d'initiatives individuelles, les autorités civiles de Venise décidèrent en 1528 de faire peser sur l'ensemble des habitants de la ville, à travers la levée d'une taxe, l'érection et le fonctionnement des hôpitaux. En d'autres termes, le gouvernement vénitien entendait

¹⁰¹ DA PORTO (Luigi), *Lettere storiche dall'anno 1509 al 1528*, éd. par Bartolomeo Bressan, Florence : F. Le Monnier, 1857, p. 327-328.

¹⁰² SANUDO (Marino), *I diarii...*, *op. cit.*, vol. XLVI, col. 380.

¹⁰³ *Ibid.*, vol. XLVI, col. 612. Notons que Marino Sanudo était stupéfait de la présence de Vicentins et de Bressans, signe que la conception traditionnelle de l'assistance, destinée aux pauvres locaux, était encore largement répandue dans les années 1520.

¹⁰⁴ GEREMEK (Bronislaw), *La potence...*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁵ PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 248.

« nettoyer les rues, mais en même temps de régler humainement le problème des affamés, élargir la responsabilité des pauvres à toute la communauté, évaluer les besoins des Vénitiens et ceux des immigrés en matière d'assistance »¹⁰⁶.

La politique sociale mise en place à partir de 1528 se teinta dès l'année suivante d'une visée rédemptrice : alors que la crise frumentaire était en cours de résolution, le Sénat adopta en avril 1529 une nouvelle loi, précisant qu'elle était destinée à « organiser l'assistance aux pauvres et veiller à la santé des malades, donner du pain aux affamés, et surtout aider et favoriser ceux qui [étaient] capables de gagner leur pain à la sueur de leur front »¹⁰⁷. Cette distinction entre valides et malades ou infirmes illustre une nouvelle conception du pauvre, dont les écrits théoriques, laïcs ou religieux, se faisaient l'écho et qui allait se traduire par une nouvelle affirmation du travail comme moyen de rédemption pour les pauvres, responsables de leur propre salut.

2. Une période de réflexions théoriques

En 1458, Benedetto Cotrugli, auteur d'un ouvrage à la gloire des marchands vénitiens, s'interrogeait sur la nécessité des œuvres de charité et sur les bénéficiaires qu'en tiraient bienfaiteurs et assistés. S'il traduisait une conception traditionnelle de la bienfaisance, qui devait s'exercer en premier lieu en direction des proches et des pauvres locaux, il introduisait une précision intéressante : si le donateur commettait une bonne action en faisant l'aumône aux pauvres, quels qu'ils soient, il devait néanmoins veiller à ce que le bénéficiaire fut digne de la charité qui lui était faite. Il fallait ainsi privilégier les pauvres incapables de travailler et contraints à la mendicité, sous peine d'encourager au péché un faux nécessiteux, *furfante* mimant la maladie ou pauvre valide qui pourrait gagner son pain sans demander l'aumône et refusait de le faire par paresse, privant dès lors de plus malheureux que lui d'un soutien nécessaire¹⁰⁸. Cette distinction entre pauvres méritants et pauvres paresseux, qui allait à l'encontre la conception médiévale du pauvre image du Christ, apparaissait de plus en plus fréquemment dans les écrits théoriques du début du XVI^e siècle, et elle allait fortement influencer la politique sociale mise en place à partir des années 1520.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 245.

¹⁰⁷ Venise, ASV, *Senato Terra*, reg. 1529, fol. 125v.-127, cité par *Ibid.*, p. 252.

¹⁰⁸ COTRUGLI (Benedetto), *Il libro dell'arte di mercatura*, éd. par U. Tucci, Venise : Arsenale, 1990, livre II, chap. 3 « Della elemosina », p. 192-193.

L'enjeu était d'importance, d'où la virulence des controverses au sujet de l'organisation de la charité : si seuls les pauvres incapables de travailler, en raison de leur âge ou de leurs infirmités, étaient dignes d'être secourus, cela posait la question de la légitimité des ordres mendians dont les membres vivaient de la charité d'autrui par choix et non par nécessité. Outre la défense du droit à mendier, considéré comme universel et inaliénable, les religieux mendians considéraient que l'exercice de la charité devait être basé sur une relation individuelle entre le pauvre et son bienfaiteur, chacun en retirant un bénéfice (matériel pour l'un, spirituel pour l'autre)¹⁰⁹. L'un de leurs théoriciens, le dominicain Domingo de Soto, eut à ce sujet une célèbre controverse avec le bénédictin Juan de Robles : les positions des deux religieux traduisaient deux conceptions différentes de la charité, la première reposant sur l'économie du salut, la seconde illustrant une nouvelle forme d'économie politique¹¹⁰.

Le débat était centré sur la question des rapports entre miséricorde et justice, que Domingo de Soto hiérarchisait selon leur relation à la grâce divine. Les œuvres de miséricorde étaient accomplies gratuitement, elles se voulaient imitation des actions du Christ et étaient donc exercées indifféremment en direction des pauvres méritants et de ceux qui ne l'étaient pas. À ce titre, elles étaient porteuses d'une grâce particulière, à la fois pour le juste qui les dispensait et pour le pécheur qui les recevait, incité par cet acte gratuit à se repentir. Les actions de justice, simplement destinées à rendre à chacun son dû, étaient donc moins vertueuses et étaient étrangères aux œuvres de miséricorde :

L'objet de la miséricorde corporelle est uniquement la misère et le soin des pauvres [...] la correction fraternelle est un tout autre sujet. Et la punition des malfaisants [...] appartient aux ministres de la justice. C'est une chose d'être juge du mal, c'en est une autre de donner l'aumône aux pauvres¹¹¹.

En d'autres termes, le devoir du chrétien était de pratiquer les œuvres de miséricorde, non de juger à qui elles étaient destinées. Il était donc illicite de faire une différence entre pauvres méritants et pauvres indignes, et de vouloir soumettre l'exercice de la charité à une visée morale ou sociale. Domingo de Soto regrettait en outre qu'en privant les pauvres du droit de

¹⁰⁹ NOLF (J.), *La réforme de la bienfaisance publique à Ypres au XVI^e siècle*, Gand : E. van Goethem & Cie, 1915, p. 56-57.

¹¹⁰ SOTO (Domingo de), *Deliberación en la causa de los pobres*, Salamanque : Juan de Junta, 1545, n. p. ; ROBLES (Juan de), *De la orden que en algunos pueblos de España se ha puesto en la limosna, para remedio de los verdaderos pobres*, Salamanque : Juan de Junta, 1545, n.p. Pour plus de détails sur cette controverse, voir SANTOLARIA-SIERRA (Félix F.) (éd.), *El gran debate sobre los pobres en el siglo XVI : Domingo de Soto y Juan de Robles (1545)*, Barcelone : Ariel, 2003, 202 p.

¹¹¹ SOTO (Domingo de), *Deliberacion...*, *op. cit.*, fol. 21v et 26-27, cité par PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 283.

mendier, l'État ait pris la responsabilité de l'exercice exclusif de la charité, interdisant ainsi aux chrétiens d'accomplir de bonnes actions et réduisant les œuvres de miséricorde à de simples actions de justice. De plus, cela posait le problème de la pratique volontaire de la charité : dès lors que les nouvelles fondations destinées aux pauvres étaient financées par des impôts ou des taxes obligatoires, les riches étaient privés de la possibilité d'accomplir librement une bonne action, et l'exercice de la bienfaisance perdait son statut de vertu pour devenir une contribution obligatoire sans contrepartie spirituelle.

Juan de Robles répondait à cela qu'il était impossible de séparer miséricorde et justice, car si la charité était exercée indistinctement envers méritants et indignes, cela favoriserait les pécheurs au détriment des pauvres vertueux. Selon lui, la miséricorde ne pouvait s'entendre uniquement comme la compassion à l'égard d'un frère souffrant, elle devait inclure les moyens d'y remédier durablement. En effet,

Aucun homme de bon sens ne douterait qu'il vaut mieux soigner l'homme affligé que de lui donner chaque jour une *blanca*, et qu'il vaut mieux subvenir aux besoins du pauvre que de lui donner chaque jour un *maravedi*¹¹².

Juan de Robles jetait l'opprobre sur les opposants aux nouvelles politiques sociales, arguant que leurs réserves étaient dictées par la volonté de conserver pour eux-mêmes les bénéfices spirituels que leur assurait la pratique de la charité, sans égard pour les pauvres qui la recevaient :

Si un homme a la possibilité de soulager son frère de sa douleur et de sa misère, et qu'il refuse pourtant de le faire, qui peut douter qu'il commet une mauvaise action ? Faire ainsi le mal afin d'obtenir le bénéfice de la miséricorde pour nous-mêmes est certainement une mauvaise action selon la doctrine de saint Paul. [...] Bien de que nombreuses occasions d'acquérir des mérites disparaissent si ces hôpitaux sont financés par des revenus, l'homme qui bâtit ces institutions, et donc répond aux besoins des pauvres vivants, fait pourtant le plus grand bien, même si elles retirent à de nombreux malades et autres personnes affligées l'obligation de s'exhiber en public¹¹³.

Résoudre durablement le problème de la pauvreté était impossible sans l'organisation par l'État d'institutions centralisées, qui recueilleraient, nourriraient et soigneraient les pauvres, mais également leur apprendraient un métier afin qu'ils puissent sortir de leur état misérable.

¹¹² ROBLES (Juan de), *De la orden...*, op. cit., fol. C2v-C3v., cité par PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, op. cit., p. 284.

¹¹³ *Ibid.*, fol. E8v-F, cité par *Ibid.em*.

Il fallait donc substituer aux aumônes individuelles spontanées une charité institutionnelle organisée, ce qui était d'ailleurs en conformité avec les actions du Christ lui-même, qui n'avait pas fait l'aumône aux pauvres mais les avait délivrés de ses infirmités afin qu'ils puissent cesser de mendier :

Il n'est pas écrit que le Fils de Dieu fit d'autre charité aux mendiants que celle de leur ôter l'occasion de mendier – en leur donnant la santé, afin qu'ils puissent gagner leur pain sans être contraints à la fatigue et à la honte de la mendicité¹¹⁴.

Il était implicitement entendu que les pauvres, une fois valides et bien-portants, devraient gagner leur pain à la sueur de leur front et renoncer à vivre de la charité. Cette importance accordée au travail transparait également dans les écrits de certains humanistes, notamment Thomas More, qui bannit l'oisiveté de son *Utopie*. De ce pays imaginaire inventé en 1515, serait expulsé « ce déluge de mendiants robustes et valides qui cachent leur paresse sous de feintes infirmités », chacun devant subvenir à ses besoins par son travail¹¹⁵. Le travail était ainsi considéré à la fois comme le fondement de la société et comme un droit inaliénable permettant à chacun de maîtriser son destin et d'être l'instrument de son propre salut, terrestre mais aussi céleste.

L'étude des différentes éditions des *Colloques* d'Érasme montre elle aussi combien la question de la mendicité avait pris de l'importance dans les années 1520. Absente des premières éditions, l'évocation des remèdes à apporter à ce problème apparut en 1522 dans « Le repas religieux » : Érasme y conseillait « qu'on ne laissât pas rôder ça et là des vagabonds, et notamment des gens robustes à qui l'on ferait mieux de donner du travail que de l'argent », et réservait le soutien des autorités « à ceux dont la pauvreté et l'honnêteté sont connues »¹¹⁶. En 1524, un colloque entier était consacré à la mendicité qui mettait en scène deux mendiants, Iride et Misopon. Le premier faisait l'éloge de la mendicité, affirmant que le mendiant était l'égal d'un roi, dont il possédait la liberté sans avoir les contraintes du pouvoir. Le second disait avoir abandonné l'état de mendiant et avertissait Iride que les villes avaient décidé « d'empêcher les mendiants de vagabonder ; chaque ville nourrira ses pauvres et ceux qui sont robustes seront forcés de travailler [...] parce qu'on a reconnu qu'il se commettait de

¹¹⁴ *Ibid.*, fol. Ev-E2, cité par *Ibid.*, p. 285.

¹¹⁵ MORE (Thomas), *L'Utopie*, trad. du lat., Paris : Paulin, 1842, p. 41.

¹¹⁶ ÉRASME, *Les colloques d'Érasme*, trad. du lat., Paris : Librairie des bibliophiles, 1875-1876, « Le repas religieux », vol. 1, p. 130.

grands abus sous le couvert de la mendicité, et ensuite que votre ordre était un fléau dangereux »¹¹⁷.

La critique énoncée par Erasme rappelait le lien entre mendicité et vie dérégulée, les pauvres étant des vecteurs d'épidémie, mais également de troubles à l'ordre public. Juan Luis Vivès reprenait largement cet argumentaire dans son *De subventionem pauperum*, pierre d'angle du programme humaniste de la réforme de la bienfaisance :

À cela s'ajoute un péril qui concerne tout le monde en raison de la contagion des maladies. Combien de fois avons-nous vu un seul et même homme apporter dans une cité une grande et cruelle maladie, dont de nombreux autres périrent, comme la peste, le mal français [i.e. la syphilis] et d'autres maladies du même genre ! C'est ainsi, en effet, que, dans chaque église, et tout particulièrement lorsqu'il s'y déroule une fête solennelle et célébrée par une foule bien nombreuse, il faut pénétrer dans le sanctuaire entre deux rangées de maladies, d'abcès, d'ulcères et de toutes autres choses dont la simple mention est une obscénité, et que c'est le seul passage possible pour les enfants, les jeunes filles, les vieillards et les femmes enceintes ! Pensez-vous que tout le monde soit assez endurci pour ne pas être révolté en voyant cela à jeun, surtout lorsque l'on profite de ce genre d'ulcère non seulement par les yeux, mais encore par les narines ou la bouche, et qu'on les met presque au contact des mains et du corps de ceux qui passent à proximité ?¹¹⁸

Vivès reprochait aux pauvres non seulement de troubler la quiétude des chrétiens venus assister aux offices, mais également de ne pas mener une vie conforme aux préceptes de l'église : ils ne se confessaient pas, n'allaient pas à la messe et leur situation les conduisait à mener une vie peccamineuse¹¹⁹. Afin de résoudre les différents problèmes posés par l'afflux de mendiants, l'auteur suggérait aux autorités de Bruges, auxquelles était dédié son opuscule, de classer les pauvres de la ville en trois catégories : ceux qui pourraient travailler mais qui s'y refusaient, préférant vivre d'aumônes, ceux qui n'avaient pas de travail mais pourraient en apprendre un et ceux qui étaient malades, infirmes ou trop âgés pour travailler. Aux premiers, ainsi qu'aux escrocs et fainéants, Vivès proposait de confier les travaux les plus pénibles, afin que cela servît d'avertissement à tous les pauvres bien portants tentés de vivre de mendicité. Aux seconds, il suggérait d'enseigner un métier utile à la ville, qui manquait alors d'artisans. Aux derniers enfin était réservé le secours de l'hôpital d'où tous les bien-portants seraient expulsés et où les malades ou infirmes capables d'exécuter de menus travaux se rendraient de cette façon utiles à la communauté. Comme l'écrivait Bronislaw Geremek, « le vrai noyau du raisonnement de Vivès, c'est sa conception de l'intégration dans la vie économique de la ville

¹¹⁷ *IBID.*, « La mendicité », vol. 2, p. 130-131.

¹¹⁸ VIVÈS (Juan Luis), *De subventionem pauperum*, nouv. éd. par A. Saitta, Florence : La nuova Italia, 1973 [éd. orig. Bruges 1526], livre II, chap. 1, p. 54-55.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 55-56.

des groupes inactifs afin de les rendre productifs et de les insérer convenablement dans le système des liens sociaux »¹²⁰. Cette préoccupation, de même que celle de maintenir une certaine bienséance dans les lieux de culte, était présente dans les textes fondateurs des *ospedali grandi*, héritiers des réflexions du courant humaniste mais également d'une sensibilité religieuse née de la Réforme catholique et dont les nouveaux mouvements religieux, particulièrement actifs à Venise, se faisaient l'écho.

3. Renouveau religieux et reconquête des âmes

Au-delà de la question de l'ordre social et même de celle de l'ordre moral, les controverses sur les réponses à apporter au problème de la mendicité se situaient dans un contexte de profonde réflexion sur les textes bibliques et sur l'interprétation à leur apporter. La critique de la mendicité formulée par les humanistes était souvent avant tout une critique des ordres mendiants, dont les membres étaient considérés comme inutiles à la société. Thomas More, par exemple, écrivait dans son *Utopie* qu'il « fallait enfermer les vagabonds et les faire travailler. Or, les frères mendiants sont les premiers vagabonds du monde »¹²¹.

Dans le contexte de la Réforme, cette critique des ordres mendiants était lourde de sens. La question de la mendicité était ainsi présente chez Luther, qui affirmait dès 1520 que « il [était] de la plus haute importance d'extirper la mendicité du monde chrétien. Aucun chrétien ne devrait mendier »¹²². On retrouvait sous sa plume la crainte des faux pauvres (« à mon sens, il n'existe aucun domaine dans lequel on trouve plus de bassesse et de tricherie que chez les mendiants »), la nécessité de centraliser l'assistance aux nécessiteux en la confiant aux villes, l'exclusion des étrangers du système d'aide municipal et l'importance accordée à la valeur travail :

Il n'est pas nécessaire que celui qui veut demeurer pauvre vive richement. S'il désire s'enrichir, qu'il mette la main à la charrue et qu'il fasse sortir sa richesse du sein de la terre ! Il suffit que de pareils pauvres soient convenablement soignés, et qu'ils ne meurent ni de faim ni de froid. Il n'est pas juste qu'un vagabond vive dans l'abondance sur le travail et la peine d'autrui ; comme c'est malheureusement aujourd'hui la coutume ; car saint Paul nous dit : « Celui qui ne veut pas travailler ne doit pas manger non plus ». Dieu n'a donné à personne le droit de vivre sur le bien des autres, excepté aux prêtres chargés de la prédication et du gouvernement

¹²⁰ GEREMEK (Bronislaw), *La potence...*, *op. cit.*, p. 245.

¹²¹ MORE (Thomas), *L'Utopie*, *op. cit.*, p. 21.

¹²² LUTHER (Martin), *À la noblesse chrétienne de la nation allemande, touchant la réformation de la chrétienté*, nouv. éd., trad. de l'all., Paris : G. Fischbacher, 1879 [éd. orig. 1520], p. 120-121.

de l'Eglise ; ainsi que le déclare saint Paul dans sa première épître aux Corinthiens. Ceux-ci, en effet, font un travail spirituel ; or, Christ a dit à ses disciples : « L'ouvrier est digne de son salaire »¹²³

Si l'interdiction du vagabondage et de la mendicité apparaissait chez de nombreux théoriciens protestants, elle était également présente chez nombre de réformateurs catholiques¹²⁴. Il va de soi que les écrits des réformateurs protestants se teintaient d'une visée polémique destinée à promouvoir la suppression des ordres mendiants, mais la prise de conscience des problèmes occasionnés par la mendicité était partagée par les catholiques. Ces derniers abordaient toutefois la question de la résolution de la pauvreté sous un angle différent, les nouveaux mouvements religieux, nés de la Réforme catholique et issus des réflexions théorisées ensuite lors du concile de Trente, s'intéressant en particulier aux « hors-castes » (Brian Pullan). Considérés comme indignes de soutien par les réformateurs protestants, ces parias constituaient une population de pécheurs à laquelle s'intéressaient les catholiques de la Contre-Réforme qui espéraient, en leur fournissant un travail, leur donner les moyens d'assurer eux-mêmes leur salut.

L'un des aspects les plus notables de ces nouveaux mouvements religieux était en effet l'intérêt qu'ils portaient aux parias, instruments de réalisation de leur idéal de vie religieuse, qui devait s'accomplir non pas en ermite ou dans une communauté isolée du monde mais bien dans le monde, au contact des pauvres pécheurs¹²⁵. Ces derniers étaient en effet considérés comme des brebis égarées qu'il convenait de ramener dans le troupeau des chrétiens en supprimant les occasions de pécher induites par leur situation misérable. En outre, les chrétiens, et notamment les clercs, pouvaient trouver là une nouvelle forme de mortification destinée à purifier l'âme de ses péchés et à atteindre l'autodiscipline prônée par Ignace de Loyola : il n'était plus question d'être bienfaiteur d'un pauvre familial, mais bien serviteur d'un paria, que la maladie ou la vie dérégulée rendait particulièrement répugnant. Cette nouvelle conception de la charité explique que les institutions fondées en Italie dans la première moitié du XVI^e siècle aient été dirigées en premier lieu vers les malades contagieux et les prostituées, ce qui répondait également aux inquiétudes des autorités face à la

¹²³ *Ibid.em.*

¹²⁴ Sur cette question et sur les différentes propositions des réformateurs catholiques et protestants pour résoudre le problème de la mendicité, on consultera PULLAN (Brian), « Catholics, Protestants and the poor in early modern Europe », dans *Journal of interdisciplinary history*, vol. 35, n° 3, 2005, p. 441-456.

¹²⁵ Cette évolution de l'idéal de vie religieuse est perceptible notamment chez Ignace de Loyola, critiquant les communautés modèles, isolées du monde et de ses vices et ne pratiquant ni la prédication, ni la confession des fidèles, ni aucune œuvre de miséricorde (QUINN (Peter A.), « Ignatius Loyola and Gian Pietro Carafa : catholic reformers at odds », dans *The catholic historical review*, n° 67, 1981, p. 386-400, cité par PULLAN (Brian), « La nuova... », *art. cit.*, p. 31)

propagation des épidémies. À Venise, l'*ospedale* des Incurabili et la *Pia casa del Soccorso* constituaient deux exemples parlants de cette nouvelle sensibilité.

Un autre aspect des réflexions philanthropiques de la Réforme catholique explique que de nombreuses institutions destinées aux prisonniers, aux catéchumènes et aux enfants trouvés ou orphelins aient vu le jour dans la première moitié du XVI^e siècle. En effet, si la charité nouvelle était destinée aux pécheurs, il fallait que ceux-ci s'amendent et trouvent le chemin d'une vie plus agréable à Dieu. Pour ce faire, l'apprentissage de la Doctrine chrétienne et la fréquentation régulière des sacrements était indispensable, ce qui impliquait à la fois une attention particulière portée aux catéchumènes et aux convertis, et l'obligation de les accueillir dans des structures relativement fermées, où leur pratique religieuse pouvait être contrôlée. Les nouvelles mouvances religieuses, notamment Somasques et Théatins issus des Compagnies de l'Amour Divin, jouèrent un grand rôle dans la fondation de ces institutions (cf. *infra*).

Dans la première moitié du XVI^e siècle, les réflexions théoriques sur le statut du mendiant et les réponses à apporter au problème de la pauvreté étaient donc menées à la fois par les penseurs de la Réforme catholique, sensibles à la question de la reconquête des pécheurs et de la diffusion de la Doctrine chrétienne auprès des plus humbles, et par les autorités civiles, désireuses d'éviter la propagation des épidémies et les désordres occasionnés par un trop grand afflux de pauvres dans les villes. Les réponses apportées au problème de l'afflux de miséreux furent variables, mais certaines tendances semblent repérables du Nord au Sud de l'Europe. Ainsi, il est indéniable qu'une prise de conscience eut lieu du problème de la mendicité, conduisant les penseurs, laïcs et religieux, à théoriser la question et les autorités civiles à tenter d'y apporter des réponses. La vision du pauvre, image du Christ souffrant, évolua elle aussi pour adopter un aspect plus social, tandis que des critères moraux étaient avancés pour déterminer qui, parmi la masse des nécessiteux, méritait d'être secouru.

De façon concomitante, la nouvelle sensibilité religieuse perceptible notamment dans les Compagnies de l'Amour Divin, vit dans le soutien aux pauvres indignes et aux parias, un moyen de salut individuel et collectif, et un instrument privilégié pour l'évangélisation. Réservées aux pauvres méritants et aux pécheurs repentis, les nouvelles institutions charitables fondées dans la première moitié du XVI^e siècle visaient à offrir un havre paisible aux malheureux, dont on soignait et l'âme et le corps pour leur permettre de mener une vie chrétienne, au sein de l'institution dans un premier temps, puis dans le monde¹²⁶.

¹²⁶ En effet, une grande partie des institutions fondées par la « nouvelle philanthropie » accueillait en théorie pauvres et malades à titre temporaire, l'importance accordée à l'apprentissage d'un métier aux enfants traduisant

L'importance accordée au travail comme moyen de rédemption mais aussi comme preuve de la bonne volonté du pauvre et élément visible pour les donateurs de l'utilité de subventionner les institutions charitables, fut une constante dans la grande majorité des établissements fondés en Europe au XVI^e siècle. Le célèbre Rasphuis d'Amsterdam en fournit un exemple frappant : créé en 1596 pour accueillir les jeunes délinquants mais aussi les vagabonds, on y râpait le bois de Pernambouc pour fournir les teintureriers des Flandres¹²⁷. Si l'on en croit le *Newgate calendar*, les prisonniers refusant de travailler y étaient mis dans un cachot situé sous le niveau des canaux et pourvu d'une pompe qu'ils devaient actionner sans relâche pour ne pas se noyer¹²⁸. Cette valeur nouvelle accordée au travail se retrouvait dans les édits pris par les princes d'Europe pour réglementer les secours aux pauvres. Le 6 octobre 1531, Charles Quint promulguait ainsi une ordonnance obligeant tous les pauvres valides à travailler, tout en distribuant les aumônes aux seuls « pauvres malades et autres indigents non puissans gagner leur vie » car

Par expérience, il se trouve que permettre à tous indifféremment y mendier et demander l'aumône, plusieurs fautes et mes-us s'en ensuivent, pour autant qu'ils se donnent à oisiveté, qui est commencement de tous maux, délaissant par eux et leurs enfans à faire mestier ou stîl, dont ils pourroient gagner leur vie et consuequement se adonnent à estre de méchante et damnable vie, et les filles à pauvreté et malheur, et à toutes méchancetez et vices : et combien qu'ils soient jeunes, puissans et dispos de corps, si extorquent-ils par grande importunité ce que

la volonté des administrateurs de leur permettre de gagner leur vie seuls une fois parvenus à l'âge adulte. Il en allait de même pour les établissements chargés de la rédemption des pécheurs ou de la conversion des hérétiques : « leur but réel était de faire office de pont entre un ancien mode de vie, mauvais ou potentiellement mauvais, et une nouvelle vie vertueuse. Ceux qui étaient confiés [à ces établissements] [...] y restaient quelques temps dans une situation provisoire, loin de toute contamination – pas moins de quarante jours aux Catecumeni, cinq ou six ans aux Zitelle – pour recevoir ensuite un travail et une nouvelle position sociale » (PULLAN (Brian), « La nuova filantropia... », *art. cit.*, p. 25). L'exemple des institutions vénitiennes, mais aussi d'une bonne partie des établissements charitables italiens, conduit à nuancer la thèse du « grand renfermement » avancée par Michel Foucault et appliquée aux pauvres par Jean-Pierre Gutton, qui évoquait le « renfermement des pauvres », et par Borislav Geremek, qui parlait un peu abusivement de « prisons pour pauvres ».

¹²⁷ Sur l'histoire du Rasphuis d'Amsterdam, voir notamment SELLIN (Johan Thornsten), *Pioneering in penology : the Amsterdam houses of correction in sixteenth and seventeenth centuries*, Philadelphie : University of Pennsylvania press, 1944, 125 p.

¹²⁸ « As Jack had never been used to work, he fainted under the sentence, though to little purpose; for his taskmasters, imputing it to a stubborn laziness, inflicted a severer punishment upon him, the manner of which was as follows. He was chained down to the bottom of a dry cistern by one foot; immediately upon which, several cocks were set a- running into it, and he was obliged to pump for his life. The cistern was much deeper than he was high; so that if the water had prevailed he must inevitably have been drowned, without relief or pity. Jack was very sensible of his danger, which occasioned him to labour with all his might for an hour, which was as long as the sentence was to continue. Having overcome this difficulty, he plied his business very well the remaining part of the year » (« Jack Bird. A highwayman who boxed an Earl's chaplain for twenty guineas », dans *The complete Newgate calendar*, vol. II, Londres : Navarre Society, 1926, p. 34).

autrement seroit distribué aux anciens, malades, impotens et constituez en grande nécessité¹²⁹.

Si le prince eut parfois une action directive, comme l'illustrent l'édit de Charles Quint ou les statuts d'Henri VIII, tous émanés dans les années 1530, c'est aux autorités locales qu'était confiée l'organisation effective de l'assistance aux pauvres : les villes, les comtés (en Angleterre) ou encore les parlements (en France) avaient la charge d'assurer la bonne exécution des ordres royaux, de mettre en place les structures d'accueil et de faire travailler les pauvres valides¹³⁰.

À Venise, il n'y eut pas réellement d'impulsion donnée par les autorités de la République : si les lois relatives aux pauvres, peu suivies d'effet, émanaient bien du pouvoir central, la création des quatre *ospedali grandi* ne fut pas le fait de l'administration vénitienne. Leur création était certes le résultat d'une volonté forte du pouvoir de trouver une solution au problème des pauvres qui envahissaient la cité lagunaire, mais elle était surtout rendue possible par des initiatives individuelles. Souvent prises par des religieux sensibles au mouvement de la Réforme catholique, notamment Girolamo Miani pour les *Derelitti* et Gaetano Thiene pour les *Incurabili*, ces initiatives avaient été largement relayées par de nombreux laïcs, patriciens ou citoyens de Venise appartenant à des familles influentes qui, si elles servaient l'État, agissaient en cette occasion en leur nom propre. L'assistance publique n'avait ainsi à Venise de public que le nom, puisque les *ospedali grandi* furent, jusqu'aux années 1770, gérés par des communautés de gouverneurs élus par leurs pairs et qui ne rendaient théoriquement aucun compte aux autorités civiles de Venise. Dans les faits, l'appartenance de la majeure partie des familles de gouverneurs aux cercles du pouvoir et le besoin toujours croissant de financements publics lièrent étroitement les *ospedali* à la République, mais la revendication initiale des gouverneurs à l'indépendance économique et politique faisait des institutions vénitiennes des cas particuliers dans le paysage italien – et même européen – de l'assistance sociale.

¹²⁹ *Recueil des ordonnances des Pays-Bas*, 2^e série, Bruxelles : s. n., 1893, t. III, p. 157-161.

¹³⁰ Sur cette question, les tensions entre volonté du pouvoir central et application par les autorités locales et les comparaisons entre les différents pays européens, voir GEREMEK (Bronislaw), *La potence...*, *op. cit.*, p. 187-230.

CHAPITRE 2

L'IMPLANTATION DE NOUVELLES INSTITUTIONS CHARITABLES

Le terme d'*ospedali grandi*, sous lequel apparaissaient les quatre institutions fondées ou réorganisées à Venise au XVI^e siècle, pourrait induire en erreur l'historien spécialiste d'autres régions d'Italie. Habituellement, en effet, ce terme était utilisé pour qualifier les institutions centralisées destinées à englober les petits hôpitaux et hospices d'origine médiévale et auxquels était confié en exclusivité le soin des pauvres et des malades. Cette modernisation de l'assistance visant à regrouper les lieux d'accueil et de soin fut notamment le fait des Franciscains de l'Observance qui, dès la fin du XIV^e siècle, encouragèrent les villes à adopter un modèle d'hôpital centralisé, administré par des membres éminents de la communauté civile et destiné à remplacer la multitude de petites structures, insuffisantes à subvenir aux besoins de tous les nécessiteux, mal gérées et sujettes à la corruption¹. L'*Ospedale maggiore* de Milan, fondé en 1448², fournit sans doute l'exemple le plus achevé de centralisation hospitalière, mais le phénomène fut diffus dans toute l'Italie du Nord : dès 1427, la ville de Brescia avait ainsi émis le projet de créer un « grand hôpital », qui vit finalement le jour en 1447³, tandis que l'hôpital de Saint-Marc, à Bergame, fondé dix ans plus tard, était le résultat de la fusion de sept institutions préexistantes⁴.

À Venise, toutefois, les propositions franciscaines d'hôpital centralisé n'eurent que peu d'écho, en raison probablement de l'attachement des particuliers mais aussi des autorités au respect de la lettre des testaments, induisant des résistances de la part des héritiers des testateurs mais également des Procurateurs de Saint-Marc qui agissaient comme exécuteurs testamentaires⁵. À défaut d'un hôpital unique destiné à accueillir tous les nécessiteux, la

¹ PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 202-203.

² La date de 1456, souvent présentée comme date de fondation de l'*Ospedale maggiore* de Milan, est en réalité celle du début de construction de l'édifice. La création de l'institution milanaise, si elle est attribuée à Francesco Sforza, était en réalité l'étape dernière d'un processus de centralisation commencé par Gian Galeazzo Visconti dès 1396, avec l'institution d'une commission destinée à envoyer tous les malades et les vagabonds de Milan dans les différents hôpitaux du duché. En 1401, un « gouverneur et recteur » de toutes les institutions hospitalières milanaises était nommé, tandis qu'un *Officium Pietatis Pauperum* venait en 1405 remplacer, avec les mêmes prérogatives, la commission de 1396 (BASCAPÈ (Giacomo Carlo), « L'assistenza e la beneficenza a Milano dall'alto medioevo alla fine della dinastia sforzesca », dans *Storia di Milano*, Milan : Arti grafiche, 1953, t. VIII, p. 394-396 et 400-401).

³ ZANELLI (Agostino), « Pietro del Monte », dans *Archivio storico lombardo*, 1907, vol. VIII, p. 57-59, cité par PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 203.

⁴ BELOTTI (Bortolo), *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Milan : Ceschina, 1940, t. II, p. 83-84.

⁵ Cette hypothèse est avancée par PULLAN (Brian), « La nuova filantropia... », *art. cit.*, p. 21.

République expérimenta des solutions locales, en instituant par exemple des provéditeurs (*Provveditori sopra gli ospedali e luoghi pii*) chargés de superviser tous les hôpitaux et les « lieux pieux » de la ville, parmi lesquels les quatre *ospedali grandi*⁶.

La fondation de ces institutions constituait une mise en pratique des théories élaborées dans la première moitié du XVI^e siècle. Elles illustraient parfaitement les différents aspects de la « nouvelle philanthropie », marquée par une conception nouvelle du pauvre et des moyens d'exercer la charité. Ainsi, les *ospedali grandi* de Venise ne s'adressaient pas uniquement aux pauvres locaux, appartenant à la paroisse ou à la communauté dans laquelle ils étaient implantés⁷. Ils étaient destinés aux pécheurs repentis ou désireux d'apprendre un métier pour ne plus mener une vie mettant en péril le salut de leur âme, mais aussi aux enfants orphelins ou abandonnés, innocentes créatures dont le corps et l'âme étaient menacés par la misère et l'absence de structure éducative familiale. Le souci du corps et les soins apportés aux malades, aux infirmes ou aux vieillards allaient systématiquement de pair avec l'élévation de l'âme, une vie chrétienne exemplaire étant exigée des pensionnaires. Si, pour les dirigeants des *ospedali*, « le soin des pauvres était à la fois une forme d'ascétisme et un moyen d'exprimer l'amour de Dieu en servant le plus humble de ses enfants [...], les buts spirituels et les jugements moraux gouvernaient toutes les actions charitables, et s'immisçaient même dans la relation entre docteur et patient »⁸.

De ce fait, les fondateurs des *ospedali* et leurs gouverneurs veillaient à ce que les pauvres recueillis et soignés dans ces institutions méritassent le soutien qui leur était accordé. Cela impliquait de traquer de façon impitoyable les faux pauvres, ou *furfanti*, mais aussi d'exiger des pensionnaires une vie chrétienne exemplaire. Cela se traduisait par la fréquentation régulière des sacrements, le respect de la stricte discipline imposée par les règlements et l'application au travail exigé des adultes comme des enfants. Ces différentes composantes des institutions de charité fondées à Venise au XVI^e siècle étaient symboliques d'une conception nouvelle de l'assistance, qui s'exprima dans la fondation de structures originales, les *ospedali grandi*.

⁶ Créés de façon provisoire en 1561, puis permanente en 1565, les trois provéditeurs avaient une mission de contrôle, s'assurant en particulier du respect des statuts des institutions charitables et de la bonne exécution des testaments en leur faveur (MILAN (Catia), POLITI (Antonio) et VIANELLO (Bruno) (dir.), *Guida alle magistrature...*, *op. cit.*, p. 153).

⁷ Ainsi, un inventaire des pauvres vivant dans l'institution daté du 3 juillet 1528 recensait une majorité de Vénitiens de Terre ferme, d'autres venant de la côte dalmate, du duché de Milan ou même de Slavonie, voire de Grèce (Venise, ASV, *OLP*, b. 921, cité par ELLERO (Giuseppe), *Un ospedale della riforma cattolica veneziana : i Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo*, mémoire de master, Venise : Université Ca' Foscari, 1981, p. 65).

⁸ PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 280.

I. Soigner le corps et l'âme : l'ospedale des Incurabili et celui des Derelitti

Le contexte particulier des années 1520 était favorable à la fondation de nouvelles institutions charitables, destinées à pallier les lacunes des petites structures préexistantes inaptes à faire face à l'augmentation exponentielle du nombre de pauvres et à la diffusion des nouvelles épidémies. Ces établissements permettaient également à de nouvelles sensibilités religieuses de s'exprimer, à travers l'importance accordée à l'apostolat des laïcs, qui prenait la forme d'un soutien matériel et spirituel apporté aux pauvres et aux malades. En Italie, cette nouvelle forme de spiritualité s'exprimait notamment à travers les Compagnies ou Oratoires de l'Amour Divin, dont la première était née à Gênes en 1497. Composées de laïcs et de clercs, ces confraternités dont les membres étaient maintenus au secret se consacraient aux soins des pauvres, notamment les malades chroniques et les étrangers⁹. Elles liaient étroitement l'exercice de la charité à la fréquentation régulière des sacrements, aspect fondamental des nombreux mouvements religieux nés de la Réforme catholique et qui figuraient dans les textes fondateurs des trois hôpitaux vénitiens fondés au XVI^e siècle. Ces principes étaient notamment mis en œuvre dans les hôpitaux pour syphilitiques (souvent appelés simplement « *incurabili* »), dont le premier fut fondé à Gênes deux ans après la création de la première Compagnie de l'Amour Divin.

Gaetano Thiene (en français, saint Gaëtan de Thiene), qui appartenait à la Compagnie de l'Amour Divin de Rome, contribua largement à l'exportation en Vénétie des principes qui la régissaient¹⁰. Co-fondateur de l'*ospedale* des Incurabili de Venise en 1522, il fit de l'hôpital un lieu d'accueil pour syphilitiques mais également un centre d'évangélisation des pauvres de toute sorte : comme l'écrivait Brian Pullan, « comme le nom [de l'hôpital] l'indiquait, on ne pouvait pas faire grand'chose pour soigner physiquement les malades : on pouvait les laver,

⁹ Sur les Compagnies de l'Amour Divin, l'ouvrage de référence est celui de PASCHINI (Pio), *Tre ricerche sulla storia della Chiesa nel Cinquecento*, Rome : Ed. liturgiche, 1945, 292 p. On consultera également BIANCONI (Alfredo), *L'opera delle compagnie del Divino Amore nella riforma cattolica*, Castello : S. Lapi, 1914, 139 p. et SOLFAROLI CAMILLOCCI (Daniela), « Le confraternite del Divino Amore. Interpretazioni storiografiche e proposte attuali di ricerca », dans *Rivista di storia e letteratura religiosa*, n° 27-II, 1991, p. 315-332.

¹⁰ Si les préoccupations des confrères de l'Amour Divin étaient en tous points semblables à celles qui animent les fondateurs des *ospedali* de Venise, il n'est pas certain qu'une Compagnie en bonne et due forme ait existé à Venise. Si tel n'est pas le cas, l'exemple vénitien serait une fois de plus unique, la fondation de l'*ospedale* des Incurabili n'étant pas liée à la création d'une Compagnie de l'Amour Divin, dont l'existence à Venise n'est par ailleurs attestée que par des documents peu explicites. Sur cette question, voir les thèses opposées de SOLFAROLI CAMILLOCCI (Daniela), « Le confraternite... », *art. cit.* et TRAMONTIN (Silvio), « Lo spirito, le attività, gli sviluppi dell'oratorio del Divino Amore nella Venezia del Cinquecento », dans *Studi veneziani*, n° 14, 1972, p. 111-136.

les nourrir et les abriter, mais à part cela, le but principal de l'hôpital était de leur apporter un soutien spirituel »¹¹. De fait, on retrouve dans les documents retraçant les conditions de fondation de l'*ospedale* des Incurabili, mais aussi des autres *ospedali grandi* de Venise, la trace de cette double préoccupation : contenir les épidémies en organisant le secours matériel des malades, et veiller à l'élévation des âmes en assurant aux malheureux et à leurs bienfaiteurs un soutien spirituel intense.

1. *Morbo gallico, mal francese* : un hôpital pour les incurables

Lorsque Gaetano Thiene arriva à Venise, à la fin de l'année 1519, sa vocation envers les malades incurables était déjà bien affirmée : au cours des années précédentes, il avait en effet participé activement au développement de l'hôpital romain de San Giacomo in Augusta, destiné aux syphilitiques¹². Longtemps considéré comme fondateur de l'institution vénitienne, et présenté comme tel par les hagiographes, il fut plus vraisemblablement l'inspirateur d'un mouvement né dans les cercles féminins patriciens et ayant conduit, en 1522, deux « femmes d'importance » à recueillir trois syphilitiques, acte fondateur de l'*ospedale* des Incurabili de Venise¹³. C'est du moins ce que l'on peut déduire des premières mentions documentaires de l'institution : le 5 mars 1522, soit moins de deux mois après la fondation de l'*ospedale*, le Conseil des Dix ne faisait aucune allusion à Gaetano Thiene, évoquant uniquement les « dignes patriciennes et autres dignes personnes de cette ville » ayant, les premières, prodigué des soins aux incurables¹⁴. Marino Sanudo, rappelant en 1524 les conditions de fondation de l'*ospedale*, évoquait quant à lui le rôle joué par Gaetano Thiene, tout en mettant l'accent sur les deux patriciennes effectivement responsables de la création d'un havre pour les syphilitiques :

¹¹ PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 237.

¹² Le seul témoignage subsistant de l'activité de Gaetano Thiene auprès des incurables de Rome se trouve dans les mémoires de sœur Battista Vernazza, fille du fondateur de l'hôpital (*Vita del padre et madre della reverenda madre donna Battista*, dans BIANCONI (Alfredo), *L'opera...*, *op. cit.*, p. 65.

¹³ Cette thèse très convaincante est exposée dans NORDIO (Andrea), « Presenze femminili nell'*ospedale* degli Incurabili di Venezia », dans *Regnum Dei*, n° 120, 1994, p. 11-39. On en trouve également la trace dans la formulation choisie par Flaminio Corner, qui commence sa description de l'église des Incurabili en ces termes : « Chiesa di S. Salvatore degli Incurabili, Ospitale. Le pie insinuazioni di San Gaetano Tiene illustre Fondatore de' Chierici Regolari eccitarono la cristiana carità di alquanti fedeli ad istituire per ricovero de' poveri piagati un Ospitale, che dalla qualità degl'Infermi ivi accolti fu detto degli Incurabili » (CORNER (Flaminio), *Notizie storiche...*, *op. cit.*, p. 550).

¹⁴ Venise, ASV, *Provveditori alla Sanità*, Capitolare I, registre 2, fol. 31.

Cet hôpital, c'est une chose merveilleuse qu'il soit en deux ans arrivé à une telle importance, car c'est au Carême de 1522 qu'il fut commencé par deux femmes, l'une nommée Maria Malipiera Malipiero, fille de feu sieur Antonio de Santa Maria Zobenigo, et une dame Marina Grimana, lesquelles prirent trois pauvres femmes qui étaient à San Rocco, touchées par le mal français, pour les faire guérir, et elles les conduisirent dans une maison à l'endroit où se trouve l'hôpital près [de l'église] du Spirito Santo, et grâce à l'intervention d'un seigneur Cajetan [...] protonotaire apostoliques vicentin, docte et bon serviteur de Dieu, il est arrivé à cette importance¹⁵.

Si l'on en croit Andrea Nordio, Gaetano Thiene n'aurait fait que poursuivre et amplifier l'œuvre de don Girolamo Regino, moine augustinien, auteur et éditeur d'ouvrages de dévotion et, surtout, confesseur de nombreuses familles vénitiennes influentes, parmi lesquelles celle du procureur Giorgio Corner¹⁶. Girolamo Regino aurait été le promoteur, auprès d'une partie des patriciennes de Venise, d'une dévotion proche de la *Devotio moderna* flamande du siècle précédent, marquée par l'importance accordée aux actes d'humilité, expressions d'une intense vie spirituelle intérieure toute entière vouée à l'imitation de la vie du Christ¹⁷. La diffusion de cette forme de spiritualité auprès des laïcs vénitiens, notamment à travers l'action des frères du Saint-Sauveur du Latran, basés à Santa Maria della Carità, pouvait expliquer l'enthousiasme avec lequel les propositions de Gaetano Thiene furent accueillies par les patriciennes de Venise et leurs familles, également partie prenante dans la naissance du nouvel hôpital.

De fait, cette spiritualité basée sur l'exercice effectif d'une charité s'adressant aux parias semblait répondre à la fois aux besoins de la République, qui y voyait un moyen de résoudre le problème d'une pauvreté endémique, et aux inquiétudes d'une classe dirigeante éprouvée par les diverses crises du début du XVI^e siècle. En s'impliquant dans les *ospedali grandi*, les patriciens trouvaient un moyen de répondre à un questionnement ontologique tout en servant l'État, illustrant la double vocation de ces familles qui liaient étroitement développement personnel et service de la République. Si l'on observe en détail les trajectoires spirituelles des premiers gouverneurs de l'*ospedale* des Incurabili, on est frappé par leur implication dans cette nouvelle forme de dévotion annonçant la Contre-Réforme. Vincenzo Grimani, fils du doge Antonio Grimani et dont la présence parmi les gouverneurs était attestée dès 1523 par Marino Sanudo, apparaissait ainsi comme un homme très pieux, sensible aux

¹⁵ SANUDO (Marino), *I diarii...*, *op. cit.*, vol. XXXIII, col. 299.

¹⁶ NORDIO (Andrea), « L'*ospedale* degli Incurabili nell'assistenza veneziana del '500 », dans *Studi veneziani*, n° 32, 1996, p. 167.

¹⁷ Parmi l'abondante bibliographie relative à la *Devotio moderna*, on signalera un ouvrage récent accompagné d'une ample bibliographie : MARGOLIN (Jean-Claude), *Erasme et la « Devotio moderna »*, Bruxelles : Musée de la maison d'Erasme, 2007, 193 p.

idéaux prônés par les Compagnies de l'Amour Divin. Si l'on en croit Marino Sanudo, il aurait eu comme protégée une jeune mystique, illustration de son intérêt pour une nouvelle forme de pratique dévotionnelle¹⁸. La même source¹⁹ nous indique qu'à la fin des années 1520, Vincenzo Grimani aurait émis le souhait d'entrer chez les Théatins, ordre fondé en 1524 par Gaetano Thiene et Gian Pietro Carafa, futur pape Paul IV, et qui avait pour but d'« instruire le peuple, d'assister les malades, de combattre les erreurs dans la foi, de rétablir parmi les laïques [sic] l'usage saint et fréquent des sacrements [...] »²⁰. Il est en outre fort probable que Vincenzo Grimani ait appartenu à la proche famille de Marina Grimani, l'une des deux patriciennes à l'origine de la fondation de l'*ospedale*, ce qui confirme l'hypothèse d'une ambiance dévotionnelle propice à la création d'une institution charitable répondant aux nouvelles exigences spirituelles en matière de bienfaisance.

Deux autres gouverneurs des Incurabili apparaissent très proches de la sensibilité religieuse véhiculée par Gaetano Thiene et semblent avoir eu une influence certaine dans la diffusion de la Contre-Réforme à Venise. Sebastiano Giustinian, diplomate au service de la République, avait ainsi rencontré Gian Pietro Carafa lorsque celui-ci était évêque de Chieti, et avait chargé Érasme, en 1517, de lui transmettre ses salutations²¹. Pietro Contarini, ami du doge Andrea Gritti et gouverneur aux Incurabili en 1524, apparaît avoir consacré une grande partie de sa vie d'adulte aux œuvres charitables : mécène de l'*ospedale*, dont il finança la construction, il fut également à l'origine de l'érection d'un ermitage de camaldules sur l'île de San Cipriano²². Très actif dans la diffusion à Venise de la pensée d'Ignace de Loyola, qu'il accueillit plusieurs mois aux Incurabili en 1537, il participa à la dernière session du concile de Trente en qualité d'évêque de Paphos, dignité à laquelle Paul IV l'avait élevé en 1557. Si

¹⁸ SANUDO (Marino), *I diarii...*, op. cit., vol. XXXIII, col. 562.

¹⁹ SANUDO (Marino), *I diarii...*, op. cit., vol. XLIX, col. 367-368.

²⁰ HENRION (Mathieu), *Histoire des ordres religieux*, Paris : Société des bons livres, 1831, vol. 3, p. 205. Sur la fondation de l'ordre, voir PASCHINI (Pio), *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini*, s. l. : Scuola Tip. Pio X, 1926, 211 p.

²¹ « Cela me ferait grand plaisir si, au hasard d'une rencontre avec l'évêque théatin, homme d'une science remarquable et d'une conduite admirable, tu lui présentais mes salutations. Il te rendra peut-être la pareille, alors qu'il ne m'écoute pas : plusieurs lettres à moi restent sans réponse comme si mon dévouement et mon affection pour lui le dégoûtaient ; on peut à peine le supposer, semble-t-il, de la part d'un naturel si doux. [...] S'il trouve que j'ai agi avec trop peu d'urbanité à son égard et que, durant son séjour ici, je ne lui ai pas rendu les honneurs qui lui étaient dus, alors je me plains qu'il agit mal avec moi, car je n'ai rien fait contre lui, sinon par imprudence (ce que je ne crois pas). [...] C'est lui que j'avais choisi pour le révéler, pour m'exercer à l'égaliser : il étant vraiment pour moi un solide éperon vers la vertu. Je vais m'atteler fort sérieusement, et j'y suis résolu, à réparer la perte d'un ami de cette valeur » (ÉRASME, *La correspondance d'Érasme*, trad. du lat., Bruxelles : University press, 1974, vol. II, lettre 591, 29 juin 1517, p. 737-739). Pour une analyse de la correspondance entre Érasme et les réformateurs catholiques italiens, notamment Gasparo Contarini, voir FUREY (Constance M.), *Erasmus, Contarini and the Religious Republic of Letters*, Cambridge : Cambridge University press, 2006, 255 p.

²² La liste des sources relatives à la vie de Pietro Contarini se trouve dans GULLINO (Giuseppe), « Pietro Contarini », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, Rome : Istituto della Enciclopedia italiana, 1983, vol. 28, p. 265-267.

Pietro Contarini et Vincenzo Grimani finirent par faire le choix d'une mise à l'écart de la vie politique, qui préfigurait leur décision d'une vie cléricale incompatible avec l'exercice d'une charge républicaine, Sebastiano Giustinian offrait quant à lui l'exemple de ces patriciens fortement impliqués dans le renouveau de la vie spirituelle mais choisissant d'y participer en restant dans le siècle. Le statut de gouverneur d'*ospedale*, institution privée et laïque, même si la vie des pensionnaires était régie par un règlement fortement inspiré de la règle conventuelle, permettait aux patriciens de mettre en pratique une nouvelle forme de philanthropie sans obérer une carrière politique prometteuse.

La présence active du patriciat au moment de la fondation de l'*ospedale* des Incurabili explique ainsi que celui-ci ait immédiatement obtenu le soutien des autorités. Dès le 15 février 1522, en effet, les provéditeurs à la santé (*Provveditori alla Sanità*) prenaient un décret contraignant tous les malades à se rendre « dans le lieu qui leur était consacré au Spirito Santo », sous peine de bannissement²³. Le préambule à cette décision rappelait les raisons justifiant l'enfermement des malades : prophylaxie destinée à éviter la contagion, mais aussi raisons sociales visant à éliminer les faux pauvres abusant de la charité d'autrui, et enfin soin de l'image de la ville, mise à mal par le grand nombre de malades dans les rues²⁴. On pourrait y ajouter l'importance accordée au bon déroulement des cérémonies religieuses, qui apparaissait ici en creux mais était énoncé clairement dans les actes de fondations d'autres *ospedali*, notamment celui des Mendicanti (cf. *infra*).

2. La préfiguration d'un hôpital général à Venise

La décision prise par les provéditeurs à la santé en février 1522 concernait les « nombreux malades infestés par le mal français et d'autres maux », ce qui ouvrait l'institution à une large catégorie d'incurables, sans la réserver exclusivement aux syphilitiques, et faisait de cette

²³ Venise, ASV, *Provveditori alla Sanità*, Capitolare 1, registre 2, fol. 31.

²⁴ « Essendone fatto assaper per el Reverendissimo monsignor Patriarca esser molti nostri zentilomeni e zentildone e altri mossi da commiseratione de molti infermi e impiagadi da mal franzoso e altri mali, li quali parte da impotentia stano suso le strade e sotto portegi de chiese e luogi publici, si a Rialto come a San Marco, per mendicar el viver suo, e parte assueti a tal gagioffaria non volendo proveder de guarir e resanarsi, stano in quelli instessi luogi non grandissimo fettor e contagio delli cohabitanti e vicini dove è, etiam causa de grandissima mormoration non solum a nostri ma a tutti quelli [che] vieneno in questa nostra città chel non se proveda a tanta miseria, come si fano in tutti li altri luogi de Italia, si nostri come alieni, maxime che facilmente, come siamo informati per ditta di tanto fettor se faria contagion e morbo a danno e ruina universal de questa nostra città » (*Ibid.em*).

institution une sorte d'hôpital général destinés à recueillir toutes sortes de nécessiteux²⁵. Étaient éventuellement acceptés des étrangers²⁶ et même des nobles payant pour recevoir des soins particuliers²⁷, signe de la bonne réputation dont jouissait dès les premières années l'institution²⁸. Seuls en étaient exclus les pesteux et les lépreux, susceptibles de contaminer les autres malades et envoyés dans les lazarets conçus spécialement à cet effet²⁹. Les malades incurables coexistaient en revanche avec différentes sortes de nécessiteux, notamment des vieillards³⁰ ou des patriciens tombés en pauvreté³¹, mais surtout des orphelins et des prostituées désireuses de changer de vie, deux catégories particulièrement concernées par la nouvelle philanthropie.

L'accueil des prostituées repenties n'était pas réellement étranger à la vocation première de l'hôpital, la syphilis étant une maladie sexuellement transmissible affectant particulièrement celles qui faisaient commerce de leur corps³². Dans le cadre d'une nouvelle conception de la charité visant à proposer aux pauvres un moyen d'assurer leur salut par le travail et l'abandon d'une vie peccamineuse, il était logique d'offrir aux prostituées soignées pour syphilis une voie de rédemption. Ce fut chose faite dès 1525, lorsque les prostituées accueillies à l'*ospedale* se virent proposer le statut de « converties », qui se traduisait par une

²⁵ Si les capacités d'accueil de l'*ospedale* des Incurabili, qui comptait déjà quatre-vingts patients en 1524 et près du double l'année suivante, auraient pu justifier le qualificatif d'hôpital général, la fondation à quelques années d'intervalles de deux autres institutions du même type faisaient de la situation vénitienne un cas à part.

²⁶ Une copie de certaines entrées du premier *Notatorio* de l'institution, aujourd'hui perdu, fournit de précieuses indications sur les différentes catégories d'individus recueillis aux Incurabili : dès 1526, un malade originaire de Bergame était ainsi accepté (Venise, ASV, *Provveditori sopra Ospedali e luoghi pii (PSO)*, b. 71, 4 mars 1526).

²⁷ *Ibid.*, 14 juillet 1525.

²⁸ Outre les régimes riches en fer, les sudations et l'administration de laxatifs et de diurétiques destinés à rétablir l'équilibre des humeurs dont l'altération était supposée provoquer la maladie, les soins aux syphilitiques comprenaient l'administration de mercure et d'« eaux de bois ». Ces « eaux » administrées aux malades sous forme de boisson ou d'inhalation et utilisées pour soigner leurs plaies étaient en réalité des décoctions de gaïac, ou « bois saint » (*Legno santo*). Bois exotique, le gaïac tirait ses vertus supposées miraculeuses de son origine, l'Amérique, d'où avait été importée, croyait-on la syphilis ; le même continent fournissait ainsi le mal et son remède. Extrêmement coûteux, le *Legno santo* était disponible dans les hôpitaux pour syphilitiques, où l'organisation des soins sur une vaste échelle permettait de contenir les coûts puisqu'une petite quantité de bois suffisait à des litres de potions et autres tisanes administrés aux malades environ trois mois par an, en cures de vingt à trente jours. Pour plus d'informations, voir CORRADI (Alfonso), « L'acqua del legno e le cure depurative nel Cinquecento », dans *Annali universali di medicina*, vol. 269, 1884 et PALMER (Richard), « L'assistenza medica nella Venezia cinquecentesca », dans AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia), *Nel regno dei poveri...*, op. cit., p. 35-42).

²⁹ En 1554, un lépreux fut ainsi exclu « *come contagioso* » (Venise, ASV, *PSO*, b. 71, 31 mars 1554).

³⁰ De fait, un homme de 92 ans fut accepté, « *benche non infermo da mali incurabili* » (*Ibid.*, 14 juillet 1525).

³¹ C'était manifestement le cas de Bernardo Contarini, qualifié de *nobiluomo* (« *N.H.s.* »), « *accettato nell'ospedale p[er] l'estrema sua povertà [...] e messo in luogo comodo a parte* » en août 1524 (*Ibid.*, 6 août 1524), mais aussi des deux « *poveri putte zentildone* » acceptées en 1551 (*Ibid.*, 28 octobre 1551).

³² Sur cette question, on consultera VANZAN-MARCHINI (Nelli-Elena), « L'altra faccia dell'amore ovvero i rischi dell'esercizio del piacere », dans *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento* [exposition, Venise, 1990], Milan : Berenice, 1990, p. 47-55.

vie de retraite et de prière au sein de l'institution³³. La même année, le pape Clément VII reconnaissait l'existence d'un « monastère ou maison [de converties] dans cet hôpital », et lui accordait les mêmes privilèges qu'aux institutions homonymes existant déjà à Rome³⁴. Les converties de l'*ospedale* des Incurabili formaient ainsi une catégorie à part au sein de l'institution, et maintinrent avec elle des liens étroits bien après leur fondation comme monastère sur l'île de la Giudecca : en 1535, les *Convertite* étaient encore sous l'autorité des gouverneurs des Incurabili, et elles ensevelissaient encore leurs morts sur le terrain de l'*ospedale* en 1548, près de vingt ans après avoir quitté celui-ci³⁵.

L'accueil des orphelins était à première vue plus surprenant, mais répondait à la fois à une nécessité sociale et à une volonté évangélisatrice forte, particulièrement marquée chez Gaetano Thiene et Girolamo Miani, fondateur de l'ordre des somasques. Si l'on en croit son biographe, Girolamo Miani (en français saint Jérôme Émilien) avait à la fin des années 1520 recueilli les orphelins mendiant dans les rues, leur avait fait apprendre un métier et leur avait interdit la mendicité, considérant que « les hommes valides et bien portants ne devraient jamais aller mendier, à moins qu'ils n'y soient contraints par une nécessité impérieuse ou bien qu'ils le fassent comme un exercice sincère d'humilité chrétienne »³⁶. Les principes de Gaetano Thiene et Girolamo Miani en matière d'éducation des orphelins, qui insistaient sur l'importance du travail pour sortir de la pauvreté, source de péché, et sur la nécessité d'une formation chrétienne des jeunes enfants furent mis en pratique dans les *ospedali grandi*, notamment ceux des Derelitti et des Incurabili.

Dès 1525, les archives de ce dernier mentionnaient en effet les orphelins « accueillis et nourris par l'*ospedale* » :

Que les enfants soient habillés de bleu foncé. Qu'ils soient installés dans une pièce à l'écart de l'infirmerie. Qu'on leur apprenne à lire et à travailler. Que l'on écoute les personnes ayant contribué à les recueillir sur leur orientation. Que l'on soit attentif à qui ils seront confiés comme serviteurs ou bien comme apprentis. Qu'ils soient, pour le moment, au nombre de trente-trois en mémoire des années du Christ, afin de pouvoir par la suite effectuer les modifications que les circonstances

³³ La première mention de ces converties datait d'avril 1525 et précisait que les *Convertite* formaient une communauté particulière au sein de l'*ospedale*, placée comme celle des malades sous l'autorité des gouverneurs : « *Si animi l'opera delle convertite ; si considerino come membra e parte dell'ospedale e siano governate dai stessi governatori e governatrici* » (Venise, ASV, PSO, b. 71, 25 avril 1525).

³⁴ CICOGNA (Emanuele Antonio), *Delle iscrizioni veneziane*, Venise : G. Molinari, 1848, t. v, p. 310.

³⁵ Venise, ASV, *Convertite*, b. 9, « Capitoli ». Sur l'histoire du monastère vénitien des *Convertite*, voir *supra*.

³⁶ DE' ROSSI (Costantino), *Vita di San Girolamo Miani, padre degli orfani, fondatore della congregazione de' chierici regolari di Somasca*, 3^e éd., Rome : Bernardo Morini, 1867, p. 85. L'auteur s'appuie largement sur la biographie rédigée en 1658 par TORTORA (Agostino), « Vita Hieronymi Aemiliani », dans *Acta sanctorum*, février, vol. 2, p. 230-273. Pour plus d'informations sur l'action de Girolamo Miani à Venise, on consultera PELLEGRINI (Carlo), *San Girolamo Miani e Venezia : nel V centenario della nascita*, Venise : IRE, 1986, 66 p.

exigeront. Qu'ils soient retranscrits dans un livre où l'on notera les informations relatives au chœur³⁷.

Les dispositions mises en œuvre aux *Incurabili* pour subvenir aux besoins des orphelins reprenaient exactement les principes fondamentaux élaborés par Juan Luis Vives dans son *De subventione pauperum*, et adoptés par la suite dans tous les *ospedali* de Venise : importance accordée aux besoins spécifiques des enfants et à leur formation, à la fois intellectuelle et professionnelle ; choix attentif des professeurs avec, parallèlement, mise en place d'un système d'enseignement pyramidal ; primauté donnée à l'enseignement de la Doctrine chrétienne³⁸.

Ce dernier aspect était particulièrement important aux *Incurabili*, où une école de la Doctrine chrétienne semble avoir existé dès le milieu du XVI^e siècle, sous l'impulsion de la Compagnie de l'Oratoire. Les statuts de cette compagnie, installée dans l'*ospedale* dès avant 1551³⁹, précisaient que les écoles vénitiennes étaient inspirées de celles existant ailleurs en Italie, en particulier à Rome, et indiquaient que :

Les petits enfants de toute condition viendront chaque jour de fête après déjeuner dans différentes écoles des lieux pieux, pour être, sous excellente surveillance et excellente direction, guidés sur le chemin de la santé, instruits des bonnes manières, des dévotions et des vertus chrétiennes, de la sainte crainte de Dieu et de la nécessaire observance de ses saints commandements, apprenant à lire pour ceux qui ne le savent pas, et apprenant le livre de l'interrogatoire de la Doctrine Chrétienne, pour ensuite commenter publiquement celle-ci dans lesdits lieux et écoles⁴⁰.

³⁷ « *I putti vestano di turchino. Siano in una stanza separata dall'infermaria e si ammaestrino in legger e lavori. Si ascoltino sulla loro destinazione quelle persone che hanno contribuito a raccogliarli. Si veda a chi si conseguino o p[er] servir, o p[er] dar a mestier. Siano p[er] ora 33 in memoria degli anni di Cristo, p[er] far poi quelle alterazioni che le circostanze portassero. In un libro siano riportati e si noti ciò che sarà di coro* » (Venise, ASV, PSO, b. 71, 22 février 1525). Ma lecture du texte diffère ici de celle d'Andrea Nordio, qui lit « *Si ascoltino dulce loro desirazione [da parte di] quelle persone che hanno contribuito a raccogliarli* » puis « *per far poi quelle aloi [sic] [o]racion che le circostanze portassen* » et enfin « *Su un libro siano riportati e si noti ivi [quelli] che son di Coro* » (NORDIO (Andrea), « *L'ospedale degli Incurabili...* », art. cit., p. 172). Outre l'hermétisme de ces phrases, contraignant l'auteur à ajouter des lettres ou des mots pour leur donner du sens, cette lecture relève de l'aberration paléographique.

³⁸ VIVÈS (Juan Luis), *De subventione...*, op. cit., livre II, chap. 4, p. 64-65.

³⁹ Une lettre du jésuite vénitien Cesare Helmi, datée du 23 mai 1551, précise ainsi que « certains hommes de bien ont établi une congrégation dans le but de réformer leurs propres vies et de gagner des âmes au Christ, et ont entrepris la tâche d'enseigner la doctrine chrétienne aux enfants » (*Monumenta Historica Societatis Jesu*, « *Littereae Quadrimestres* », vol. I, p. 329-330, cité par PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, op. cit., p. 402).

⁴⁰ *Ordini et capitoli della Compagnia dell'Oratorio, il quale è nell'hospitale de gli Incurabili in Venetia, circa il governo delle Schole de Putti, che sono in detta città, nelle quali s'insegna la dottrina christiana a' figliuoli il giorno della festa doppo il disinare*, Venise : Gabriel Giolito, 1568, 52 p. Les statuts étaient dûs à un Théatin, Giovanni Paolo da Como.

Cette attention accordée à l'accueil et à l'éducation chrétienne des enfants s'expliquait par la volonté évangélisatrice des fondateurs des *ospedali grandi* : il s'agissait d'éviter la corruption des âmes pures des enfants, que le statut d'orphelin semblait condamner à une vie de rapines ou de prostitution, mais aussi d'en faire les instruments de la reconquête des âmes des pécheurs⁴¹. L'importance de l'enseignement de la doctrine chrétienne, le climat d'intense religiosité dans lequel étaient élevés les enfants mais aussi l'habitude prise par Girolamo Miani de les exhiber dans les villages en leur faisant réciter les prières, le catéchisme et les dix commandements s'expliquaient par la volonté d'en faire une « armée [de petits évangélistes] instruits dans les voies de notre Seigneur Jésus-Christ, pour le bien des âmes et l'accroissement de la Sainte Foi Catholique »⁴². Il s'agissait peut-être également d'inciter les enfants à rentrer dans les ordres ou à rejoindre le clergé régulier, dont l'Église catholique avait tant besoin en cette période de crise religieuse. Cette hypothèse semble confirmée par la décision prise en 1578 par les gouverneurs de l'*ospedale* des Derelitti de choisir douze enfants parmi les orphelins hébergés dans l'institution pour les former à la prêtrise⁴³. En 1636, les gouverneurs de l'*ospedale* des Mendicanti décidèrent eux aussi d'élever « quatre ou six petits garçons pour les besoins de l'Église », qui vivraient à part des autres enfants, et seraient éduqués par les Somasques chargés de leur apprendre à lire et à écrire et de veiller à ce qu'ils fréquentassent régulièrement les sacrements⁴⁴.

⁴¹ L'intérêt des Théatins et des Somasques pour les orphelins transparait dans les épisodes de la vie des saints fondateurs de ces ordres, mais également dans la littérature émanant de leurs membres : dès les années 1530, Girolamo Miani demandait à un bénédictin, le frère Reginaldo Nerli, un catéchisme « à l'usage des orphelins » (*Utile et breve instruzione christiana [...] per uso degli orfani*, nouv. éd., Ferrare : Vittorio Baldini, 1585, 8 fol.). Plusieurs religieux somasques préparèrent eux aussi des textes dans le but d'éduquer les orphelins, en particulier le père Angiolmarco Gambarana, qui fut supérieur de l'ordre (*Dialogo in lode della gloriosissima Vergine Maria raccolto per esercitio de li orfanelli*, Pavie, 1568 ; *Dialogo contro gli Hebrei per essercitio de li orfanelli*, Pavie, 1568 ; *Summario della Santa Bibbia per essercitio de li orfanelli*, Pavie, 1568). Des Théatins, il nous reste l'oeuvre de Giovanni Paolo Montorfano, de Côme, *Modo breve e facile, utile e necessario in forma di dialogo di ammaestrare i figlioli mascoli e femine et quelli che non sanno delle devotioni et buoni costumi del vivere christiano*, Milan : Pietro Antonio Frigerio, 1756, 119 p. (cité par TRAMONTIN (Silvio), « Catechisi, catechismi e catechisti », dans *La chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica*, Venise : Ed. Studium cattolico veneziano, 1990, p. 121-123).

⁴² Lettre de Gian Pietro Carafa à Gaetano Thiene, au sujet de Girolamo Miani, janvier 1534, cité par PELLEGRINI (Carlo), « Alcuni nuovi documenti sull'opera di San Girolamo Miani », dans *Rivista dell'ordine dei padri somaschi*, n° 35, 1960, p. 93-94.

⁴³ « Considerandosi chiaramente quanto possa essere di honor del Signore e di utilità delli figliuoli di questo *hospedale* che ne siano educati nelle lettere alcuni di essi che sono più atti degl'altri, et destinati al servizio della chiesa del Signore », cité par ELLERO (Giuseppe), *Arte e musica all'Ospedaletto: schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII)*, Venise : Stamp. di Venezia, 1978, p. 10.

⁴⁴ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 179, 3 novembre 1636.

3. L'*ospedale* des Derelitti : une émanation de celui des Incurabili ?

L'importance accordée à l'éducation des orphelins n'était pas le seul point commun entre l'*ospedale* des Incurabili et celui des Derelitti. Fondés à peu d'années d'intervalle, les deux établissements étaient issus de la même sensibilité religieuse et le processus ayant conduit à leur fondation était sensiblement identique : dans le cadre d'une crise, épidémique pour les Incurabili, frumentaire pour les Derelitti, un pieux individu inspiré par la spiritualité pronée par les Compagnies de l'Amour Divin incita de riches particuliers à faire œuvre de charité en finançant un lieu d'accueil pour les pauvres. Ce que Gaetano Thiene fit dès 1522 aux Incurabili, Girolamo Miani l'accomplit en 1528 en présidant à la fondation de l'*ospedale* « *dei Santi Giovanni e Paolo* », rapidement connu sous le nom de « *Derelitti* » (« Abandonnés ») qui rappelait que l'institution était ouverte à tous les exclus du système d'assistance traditionnel⁴⁵. Si les hagiographes ont insisté sur le rôle de Girolamo Miani, patricien vénitien converti après l'expérience de la guerre, et sur l'importance de la conjoncture particulière des années 1520, la fondation des Derelitti apparaît cependant, comme celle des Incurabili, étroitement liée à une ambiance dévotionnelle spécifiquement vénitienne.

À l'instar de Gaetano Thiene, en effet, Girolamo Miani était proche du monastère de Santa Maria della Carità, et une partie de sa famille gravitait dans l'orbite de cette nouvelle spiritualité représentée par les frères du Saint-Sauveur du Latran et don Girolamo Regino⁴⁶. Si l'œuvre de Girolamo Miani envers les pauvres s'était manifestée dès le début des années 1520, il est probable que ses liens avec Gaetano Thiene et l'exemple donné par celui-ci aux Incurabili ait joué un rôle majeur dans la naissance de l'*ospedale* des Derelitti. Il va de soi que

⁴⁵ En 1542, les gouverneurs des Derelitti rappelaient que l'institution était destinée à subvenir aux besoins de tous les pauvres « *si terrieri come etiam di quelli che venivano di fuori zoe galleoti, soldati, marinari, infermi, et altri poveri della città come infermi, pupilli, orfanelle, vedoe et derelitti di ogni qualita et sexo, li quali da esso sudetto loco sono sta benignamente recetti et subvenuti* » (cité par CICOGNA (Emanuele Antonio), *Delle iscrizioni...*, op. cit., t. v, p. 369). Une autre source évoque de façon plus succincte « *quelli poveri, che non havevano riceto ne hospitio alcuno* » (Venise, IRE, DER F 5, b. 4, « 1590. Hospedal de s. Zuane Pollo contra Misier Bernardin Zucatto »).

⁴⁶ Selon une biographie écrite en 1537, Girolamo Miani avait pour directeur de conscience un « *honorato padre canonico regolare Venetiano di dottrina et bontà singolare* », très certainement un frère du Saint-Sauveur du Latran (*Vita del clarissimo signor Girolamo Miani gentil huomo venetiano*, cité par NORDIO (Andrea), « *L'ospedale degli Incurabili...* », art. cit., p. 177). L'un des cousins germains de Girolamo Miani, Girolamo Morosini, entra par ailleurs au monastère du Saint-Esprit de Venise, proche de l'ordre des frères du Latran. Deux des frères de ce dernier, Federico et Nicolò, furent quant à eux attirés par l'idéal érémitique proposé par don Girolamo Regino (SANUDO (Marino), *I diarii...*, op. cit., t. XIX, col. 348 et t. XXVI, col. 29). Pour plus d'information sur l'influence des frères du Saint-Sauveur du Latran dans la spiritualité vénitienne du premier XVI^e siècle, on consultera NORDIO (Andrea), « *I canonici regolari lateranensi e l'assistenza veneziana del primo 500* », dans *Regnum Dei*, n° 122, 1996, p. 4-24.

la conjoncture était favorable, la terrible famine de l'hiver 1527-1528 ayant engendré un afflux de malheureux dans la ville lagunaire. Mais les liens avérés entre Girolamo Miani et les Incurabili, et les similitudes frappantes entre les conditions de fondation des deux institutions excluent une explication uniquement conjoncturelle. En effet, la première étape fut, comme aux Incurabili, portée par la volonté d'une poignée de riches particuliers, qui louèrent en février 1528 l'atelier d'un tailleur de pierre situé derrière l'église des Santi Giovanni e Paolo, pour loger les pauvres ayant fui la famine jusqu'à Venise⁴⁷. La seconde étape, le soutien des autorités, intervint peu de temps après : dès le 13 mars 1528, le Sénat promulguait une loi interdisant la mendicité et obligeant tous les indigents sans domicile à se rendre dans des baraquements provisoires, parmi lesquels figurait *l'ospedale* embryonnaire des Santi Giovanni e Paolo. Le soutien de l'État ne se limita pas à une prise en compte de l'existence de l'institution puisque, dès le 18 mars, celle-ci recevait 780 ducats destinés à nourrir les pauvres, tandis que les provéditeurs à l'Arsenal mettaient à sa disposition ouvriers et charpentiers chargés de construire des baraques supplémentaires⁴⁸. La dernière étape, dont Girolamo Miani fut sans doute l'instigateur, consista à faire d'une structure provisoire une institution pérenne : en s'installant dès 1528 dans *l'ospedale*, il contribua à l'organisation de la vie quotidienne des pensionnaires et à la mise en place de la formation intellectuelle et professionnelle dispensée aux orphelins, l'ensemble de ces mesures étant entérinées dans les statuts de l'établissement, publiés pour la première fois en 1537⁴⁹.

L'institution vivant principalement de la charité privée⁵⁰, Girolamo Miani prit soin de faire apprendre aux orphelins qu'elle recueillait un métier susceptible de leur permettre de trouver un établissement une fois adulte, mais également de générer immédiatement des

⁴⁷ Si l'on en croit la relation historique adressée par les gouverneurs des Derelitti au Sénat en 1776, « *un mercante, un cauidico e un merciaio* » étaient à l'origine de leur institution, d'autres personnes riches ou influentes ayant contribué par leurs dons ou leur entregent au développement initial de *l'ospedale* (Venise, IRE, DER G 4, n° 11, 1^{er} mars 1776). L'identité de ces trois « *boni viri* » était précisée dans le décret du patriarche Girolamo Querini concédant en 1528 une chapelle à l'institution : il s'agissait de Bartolomeo fils de Marco, avocat, d'Alvise, commerçant à l'enseigne du Lion Blanc et de Bartolomeo Boninparte, vendeur de bois (cité par ELLERO (Giuseppe), *Un ospedale...*, *op. cit.*, p. 64).

⁴⁸ Venise, IRE, DER F 5, b. 4, « 1590. Hospedal de s. Zuanne Pollo contra Misier Bernardin Zuccatto ».

⁴⁹ Si les statuts de 1537 ont disparu, à l'exception des chapitres 2 et 27 retranscrits aux XVIII^e siècle dans la relation historique citée ci-dessus, Giuseppe Ellero est parvenu à en retrouver la teneur (ELLERO (Giuseppe), *Un ospedale...*, *op. cit.*, p. 71-75).

⁵⁰ À l'exception des 780 ducats offerts initialement par le Sénat, qui servirent avant tout à financer la construction des premiers baraquements, les revenus de *l'ospedale* étaient essentiellement constitués des dons et legs des particuliers, ce que rappellent les gouverneurs lors du procès les opposant en 1590 à Bernardino Zuccatto : « *Impercioche.concludendo dicemo el ditto luogo olim bresaglio et nunc hospital de poveri esser stà occupato da essi poveri necessitate Dei sic providente, Domino permittente, et universo populo favente con la quotidiana sua elemosina, con le quali ditto povero luogo senza alcuna entrata imo senza alcuna premeditata deliberatione fù erecto, augmentato, et finora mantenuto più preso per divino miracuol et per divina providentia che per industria humana* » (Venise, IRE, DER F 5, b. 4, « 1590. Hospedal de s. Zuanne Pollo contra Misier Bernardin Zuccatto »).

retrées d'argent. Il fit ainsi apprendre aux enfants à carder la laine et à fabriquer des clous, vendus ensuite à l'Arsenal. Le succès de cette entreprise et l'intérêt que Girolamo Miani portait aux orphelins conduisirent les gouverneurs des Incurabili à proposer à ce dernier de devenir l'un des leurs, évoquant même la possibilité d'unir les écoles d'apprentissage des deux *ospedali*⁵¹. Si rien n'indique que cette union ait eut lieu, ce qui semble par ailleurs improbable vu la distance physique séparant les deux institutions, il est en revanche avéré que Girolamo Miani introduisit aux Incurabili les méthodes mises en place aux Derelitti, et qu'il y fonda un atelier de fabrication de papier et de cardage de la laine⁵².

Les deux institutions semblaient ainsi étroitement liées, et apparaissaient comme deux membres d'un même corps, l'un s'occupant plus précisément des malades incurables, l'autre des malades moins atteints souffrant souvent simplement de misère ou de famine. Toutes deux constituaient une concrétisation de cette nouvelle forme de sensibilité religieuse diffusée en Italie par les Compagnies de l'Amour Divin, et n'apparaissaient pas, aux yeux des contemporains, comme deux établissements radicalement séparés. C'est du moins ce que l'on peut déduire du journal du cardinal Jérôme Aléandre, nonce apostolique à Venise en 1530 :

Le jeudi 6 janvier, jour où j'ai rendu visite au Véronais, l'ayant rencontré alors qu'il était déjà en route, je suis allé avec lui trouver Monseigneur le théatin Carafa ; et nous sommes restés, jusqu'à la nuit, à cet endroit, où se trouvaient Monseigneur Vincenzo Grimani, fils du défunt doge, Agostino [Da] Mula, Antonio Venier, Girolamo Miani, Girolamo Cavalli, patriciens de Venise, et Jacopo Giovanni, tous hommes vertueux et attachés aux œuvres pies de la propagation de la religion et de la piété.⁵³

Qu'il s'agisse des gouverneurs des Derelitti (Girolamo Cavalli et Girolamo Miani) ou de ceux des Incurabili (Vincenzo Grimani, Agostino Da Mula et Antonio Venier), tous étaient

⁵¹ « *E fin nel soprad[etto] giorno fu deliberato di procurar d'haver el Mag[nifi]co ms. Jeronimo Miani per abitar e star qui nell'ospitale per governo sì de li putti, come de li infermi nostri con quella carità che lui ne dimostra e di questo avendone noi questo maximo desiderio di congregarlo al numero et governo di questo pio luoco* » (Venise, Archivio storico del patriarcato (ASP), Ms 869.2, 4 avril 1531). La proposition d'union des deux orphelinats est évoquée dans les termes suivants : « *[Girolamo Miani] dalli governatori dell'hospitale de gl'Incurabili [venne] chiamato ad unir ambe le scuole de' fanciulli sotto il suo governo et di due farne una, e volentieri v'andò* » (*Vita del clarissimo signor Girolamo Miani gentil huomo venetiano*, cité par NORDIO (Andrea), « L'ospedale degli Incurabili... », art. cit., p. 12).

⁵² TENTORIO (Marco), *San Girolamo Miani, primo fondatore delle scuole professionali in Italia. Documenti inediti*, Gênes : s. n., 1976, 56 p. Il faut noter que l'aspect novateur des *ospedali grandi*, indéniable pour ce qui est de l'action charitable, était également présent dans le domaine des apprentissages techniques : Marino Sanudo évoque la présence aux Derelitti, en mai 1531, d'un certain Arcangelo Romitano, originaire de Vicence et inventeur d'un nouveau système pour carder la laine (SANUDO (Marino), *I diarii...*, op. cit., t. LIV, col. 419).

⁵³ ALÉANDRE (Jérôme), *Journal autobiographique du cardinal Jérôme Aléandre*, éd. par H. Omont, Paris : Librairie nationale, 1865, p. 88.

présentés comme les acteurs d'un renouveau de la piété à travers l'exercice des œuvres de miséricorde.

Cette perception conjointe des deux institutions ressortait également de l'expérience vénitienne d'Ignace de Loyola et ses disciples : arrivés à Venise en 1536, ils offrirent leurs services indifféremment aux *Incurabili* et aux *Derelitti* en attendant le navire qui devait les mener en Terre sainte. Si l'on en croit Diego Laynez, l'intention de la communauté ignacienne « n'était pas d'établir une congrégation, mais uniquement de vivre en communauté, dans une pauvreté perpétuelle, et de servir le Seigneur notre Dieu à travers le service des pauvres dans les hôpitaux », ce qui rappelait fortement la vocation des congrégations de gouverneurs dirigeant les *ospedali*⁵⁴. Aucune différence n'est faite entre *Incurabili* et *Derelitti* dans la description que donne Simon Rodriguez des quelques mois passés au service des pauvres :

[Les disciples d'Ignace de Loyola] se rendirent dans les hôpitaux pour servir les mendiants, faire les lits, balayer les chambres, nettoyer tout ce qui était sale, laver la vaisselle utilisée par les pauvres malades, porter les corps des défunts, les enterrer décentement et les recouvrir avec respect de terre, enfin pour être au service de tous jour et nuit avec une telle diligence, une telle ferveur et un tel plaisir que tous les habitants de l'hôpital en étaient émerveillés. Lorsque la rumeur se répandit dans la ville, les nobles et les membres les plus importants de la communauté en parlèrent et rendirent visite aux hôpitaux pour voir ces hommes, se faisant une haute opinion de leur érudition et de leur piété.

Je dois également dire que les pères ne se contentèrent pas d'abandonner leurs plus hautes études pour se consacrer à ces basses besognes, mais qu'ils parlèrent également de la parole de Dieu aux mendiants, avec beaucoup de soin et de diligence, et qu'ils prirent l'habitude de veiller avec tout autant de soin au bien-être spirituel qu'aux besoins matériels des pauvres⁵⁵.

L'œuvre vénitienne des deux réformateurs, Gaetano Thiene et Girolamo Miani, semblait ainsi aux étrangers semblable en bien des aspects, et les congrégations des *ospedali* des *Incurabili* et des *Derelitti* apparaissaient comme des préfigurations des congrégations religieuses qu'ils fondèrent par la suite. Si les Théatins obtinrent dès 1524 le statut d'ordre religieux, les Somasques n'étaient à l'origine qu'une compagnie de « serviteurs des pauvres », destinée en premier lieu aux laïcs et dont les pauvres eux-mêmes faisaient partie⁵⁶. Les similitudes entre

⁵⁴ Lettre de Diego Laynez à Juan Alonso Polanco, 16 juin 1547, citée par PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 264.

⁵⁵ RODRIGUEZ (Simon), *De origine et progressu Societatis Iesu*, Lisbonne, 25 juillet 1577, cité par PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 265.

⁵⁶ Sur la création de l'ordre des Somasques, voir BONACINA (Giovanni), *L'origine della congregazione dei Padri Somaschi : la Compagnia pretridentina di San Girolamo Miani elevata ad ordine religioso*, Rome : Curia generale dei padri somaschi, 2009, 333 p. La participation effective des pauvres et des enfants à la compagnie

Théatins et Somasques conduisirent à la fusion, de 1546 à 1555, des deux congrégations au sein de celle fondée par Gaetano Thiene, avant que les héritiers spirituels de Girolamo Miani n'obtiennent de Pie V le statut d'ordre religieux le 6 décembre 1568⁵⁷.

Les deux premiers *ospedali grandi* de Venise étaient ainsi l'expression parfaite d'une réforme catholique à la vénitienne, mêlant œuvre sociale et secours spirituel, à travers l'implication des classes dirigeantes. La spécificité vénitienne de ces structures ne résidait pas dans leur destination, des hôpitaux pour nécessiteux ou syphilitiques existant alors dans d'autres villes d'Italie, mais bien dans la forte implication du laïcat. Si les fondateurs des établissements nés à Venise à l'époque de la Réforme catholique étaient effectivement mus par un fort sentiment religieux, il semble excessif d'affirmer, comme le fait Brian Pullan, que « l'une des conséquences les plus importantes des nouvelles tendances fut le renouvellement de l'influence ecclésiastique sur la direction à apporter à l'assistance aux pauvres »⁵⁸. Il est vrai que les nouveaux ordres religieux, notamment Somasques et Théatins, jouèrent jusqu'au XVIII^e siècle un rôle au sein des *ospedali*, mais, de même que Gaetano Thiene et Girolamo Miani n'avaient été que des inspireurs, les congrégations n'eurent de religieux que leur nom, les gouverneurs étant pour l'immense majorité d'entre eux des laïcs, attachés à ce que leurs institutions demeurent indépendantes de l'Église. En dépit d'un vocabulaire et même d'une architecture souvent empruntés au modèle conventuel, les *ospedali* de Venise ne furent jamais des monastères, et ni leurs pensionnaires, ni les membres de leur personnel ne prononçaient de vœux. Cette spécificité vénitienne prêtait à confusion, et les voyageurs peinaient à comprendre le fonctionnement de ces institutions marquées par une vie spirituelle intense mais demeurant résolument laïques⁵⁹.

Le fait de déconcentrer l'hôpital général sur quatre structures différentes constituait également une originalité vénitienne, de même que l'aspect pluriel des *ospedali*, théoriquement destinés à une catégorie de pauvres bien déterminés (incurables, affamés, mendiants) mais qui, à l'exception de la Pietà, accueillirent dès l'origine toutes sortes de

des serviteurs des pauvres est attestée un courrier de Girolamo Miani, qui demande en 1535 à ce qu'on lui envoie « *do puti de la compagnia di servi* » et par une lettre de l'évêque Pietro Lippomano qui évoque en 1533 les « *orfani e miserabili fanciulle che sono entrate e che saranno in tale Congregazione* » (LANDINI (Giuseppe), *San Girolamo Miani dalle testimonianze processuali, dai biografii, dai documenti editi ed inediti fino ad oggi*, Rome : s. n., 1945, p. 484, cité par ELLERO (Giuseppe), *Un ospedale...*, *op. cit.*, p. 69).

⁵⁷ Sur l'histoire de ces ordres religieux, on consultera les deux premiers volumes de l'imposante *Inchiesta di Innocenzo X sui regolari in Italia*, dirigée par Giuseppe Galasso : CAMPANELLI (Marcella) (dir.), *I teatini*, Rome : Ed. di storia e di letteratura, 1987, 496 p. et MASCILLI MIGLIORINI (Luigi), *I somaschi*, Rome : Ed. di storia e di letteratura, 1992, 312 p.

⁵⁸ PULLAN (Brian), « La nuova filantropia... », *art. cit.*, p. 32.

⁵⁹ Cette confusion était particulièrement marquée lorsqu'il s'agissait de définir le statut des musiciennes, exclusivement vouées à la musique sacrée et que la réclusion semblait assimiler à des religieuses (cf. *infra*).

nécessiteux, y compris des orphelins. Si les quatre *ospedali grandi* fournirent à Venise le plus parfait exemple de mise en pratique des idéaux de la Réforme catholique en matière de bienfaisance, d'autres institutions furent fondées dans les premières années du XVI^e siècle suite à l'impulsion donnée par les prédicateurs proches des Compagnies de l'Amour Divin. Aux côtés du monastère des *Convertite* et de l'hospice du *Soccorso*, déjà évoqués, une institution originale vit le jour au milieu du XVI^e siècle : l'*ospedale* de Santa Maria della Presentazione, plus connu sous le nom de « *Pia casa delle Zitelle* », aurait pu devenir l'une des composantes de cet hôpital général déconcentré dont faisaient partie les quatre *ospedali grandi*.

II. Une occasion manquée ? La Casa delle Zitelle à la Giudecca

Fondée en 1559, la *Casa delle Zitelle* était l'héritière des expériences menées au cours des trois décennies précédentes. Tout comme les *ospedali* nés dans les années 1520, cet établissement était le résultat d'une volonté de réforme de la société à travers le développement d'une nouvelle forme de spiritualité tournée vers les pauvres et les parias. À l'instar de celle des *Incurabili* et des *Derelitti*, la fondation des *Zitelle* fut inspirée par un prédicateur issu des nouveaux ordres religieux, et rendue effective par l'implication d'un petit groupe de patriciennes. Enfin, cette institution se rapprochait également des *ospedali grandi* par sa double vocation, spirituelle et temporelle, de sauvegarde des âmes pures des enfants et de remède à un fléau social toujours plus envahissant, la prostitution.

Semblable aux *ospedali grandi* en bien des aspects et issue du même processus de soutien à l'État et de réforme spirituelle, la *Casa delle Zitelle* ne prit pourtant jamais autant d'importance que les quatre institutions composant l'hôpital général de Venise. L'absence de développement d'une activité musicale pourtant présente à l'origine en constitue l'exemple le plus frappant, mais force est de constater que l'institution ne connut en aucun domaine un développement aussi remarquable que les quatre *ospedali*. On peut alors s'interroger sur les raisons de cette différence : s'expliquait-elle simplement par une situation géographique impropre ou fallait-il y voir le résultat d'une particularité structurelle originelle ?

1. « *Sol el pensarli faria crepar el core* » : le scandale de la prostitution organisée

Si la création des *ospedali* des Incurabili et des Derelitti avait été inspirée par les fondateurs des Théatins et des Somasques, c'est à un autre ordre récent, celui des Jésuites, que les Zitelle devaient leur naissance. En décembre 1558, en effet, Benedetto Palmio, disciple d'Ignace de Loyola et provincial de Lombardie, montait en chaire dans l'église des Incurabili pour donner un prêche vibrant d'indignation dont le thème central était celui des jeunes filles « vendues par leurs propres mères à des Sardanapales dans le but d'en faire des prostituées »⁶⁰. Outré par l'exemple d'une mère ayant vendu la vertu de sa fille à « deux riches marchands » pour la coquette somme de 2 000 ducats, le prédicateur appelait à une conversion des âmes en cette période de l'Avent propice à la pénitence. Si l'on en croit le récit donné par Benedetto Palmio lui-même, son prêche eut pour effet à la fois de résoudre le cas de la jeune fille citée en exemple, recueillie par une riche patricienne, et surtout d'émouvoir « le cœur de nombreux gentilshommes, et de nombreux marchands honorables, et de nombreuses gentes dames, par l'intercession desquels cette œuvre véritablement nécessaire fut engagée »⁶¹.

De fait, les aumônes de riches patriciens et citoyens, parmi lesquels au moins deux femmes, Elena Priuli et Paula Romani, permirent à trois patriciennes, Andriana Contarini, Isabella Grimani et Elisabetta Loredan, de recueillir dès l'année suivante dix-huit jeunes filles dans une petite maison de la paroisse de San Marciliano, avant que le siège définitif des Zitelle ne fut installé sur l'île de la Giudecca, le 10 juin 1561. L'une de ces premières bienfaitrices, Andriana Contarini, rappelait dans une lettre du 5 juillet 1560 combien la prostitution juvénile était diffuse à Venise :

⁶⁰ Lettre de Cesare Helmi, responsable des jésuites de Venise, à Giacomo Lainez, général de l'ordre, au sujet des prédications de Benedetto Palmio, 13 janvier 1559, cité par LUNARDON (Silvia), « Le Zitelle alla Giudecca », dans PUPPI (Lionello) (dir.), *Le Zitelle : architettura, arte e storia di un'istituzione veneziana*, Venise : Albrizzi, 1992, p. 11. Pour un point sur la prédication en Italie au début de l'époque moderne, on se reportera aux articles suivants : RUSCONI (Roberto), « Predicatori e predicazione (secoli IX-XVII) », dans VIVANTI (Corrado) (dir.), *Storia d'Italia*, Turin : Einaudi, 1981, t. IV, p. 951-1031 et DESSÌ (Rosa Maria) « La prophétie, l'Évangile et l'État. La prédication en Italie au XV^e et au début du XVI^e siècle », dans DESSÌ (Rosa Maria) et LAUWERS (Michel) (dir.), *La parole du prédicateur (V^e-XV^e siècle)*, Nice : Z'édicions, 1997, p. 395-444. Une intéressante étude du cas romain est fournie par MCGINNESS (Frederick), *Right thinking and sacred oratory in Counter-Reformation Rome*, Princeton : Princeton University, 1995, 337 p. Pour une anthologie de textes de prédicateurs italiens ou concernant la prédication en Italie, voir RUSCONI (Roberto), *Predicazione e vita religiosa nella società italiana (da Carlo Magno alla Controriforma)*, Turin : Loescher, 1981, 336 p.

⁶¹ PALMIO (Benedetto), *Costituzioni e regole della Casa delle Citelle di Venezia*, lettre introductive du 3 janvier 1588 (n. st.), Venise : Giovanni Radici, 1738, p. 4. Trois éditions antérieures sont conservées à la Biblioteca Nazionale Marciana : celles de 1649, 1686 et 1701.

S'agissant maintenant de fonder, étant nous-mêmes incitées par le Seigneur, une œuvre qui avait déjà été fondée dans nos cœurs par Sa [Divine] Majesté, avec son Très Saint Nom, elle fut engagée depuis quatre mois déjà, et on trouve aujourd'hui de jeunes filles au nombre de trente, toutes retirées des mains de l'ennemi ; nous les avons toutes rassemblées en une maison et l'on est sur le point d'acheter un lieu d'un jour à l'autre, l'argent récolté se montant à ce jour à cinq mille ducats et l'on souhaite en récupérer beaucoup parce que l'on voit le grand drame de ces pauvres filles qui sont vendues par leurs propres mères à l'âge de douze ou treize ans et moins, et qui sont de toutes qualité, patriciennes, citoyennes et artisane ; nous vivons des temps si dramatiques que cela se fait sans respect aucun, chose que le seul fait d'y penser ferait crever le cœur, et de plus on a connaissance de cas qu'on ne peut exprimer ; et pour arriver, mon Révérend Père, à la conclusion, nous avons besoin d'aide, tout d'abord par les oraisons de Votre Charité et de toute cette Sainte Compagnie, parce que nous avons engagé une grande œuvre et nous avons espoir en le Seigneur de pouvoir, avec l'aide de Sa [Divine] Majesté offrir beaucoup d'aide à ces petites âmes⁶².

La fondation des Zitelle, institution adressée comme son nom l'indique aux jeunes vierges⁶³, répondait ainsi à un besoin particulier : celui d'éloigner de leurs familles des jeunes filles que l'âge tendre et la beauté mettait en péril, et leur assurer aussi bien une éducation spirituelle qu'une dot pour se marier ou entrer dans les ordres. Ce faisant, l'institution ne faisait qu'adapter ce qui existait déjà aux Incurabili, aux Derelitti ou à la Pietà : les orphelines y recevaient en effet une éducation religieuse et une formation professionnelle leur permettant de trouver, une fois adultes, une place comme servante. Les gouverneurs veillaient en ce cas à ce qu'elles fussent placées dans des familles honorables, et s'assuraient de la solvabilité des prétendants de celles qui souhaitaient se marier.

La lutte contre la prostitution était également assurée par un arsenal législatif mis en place par la République dans la première moitié du XVI^e siècle : en 1539, par exemple, le Conseil des Dix avait étendu les pouvoirs des provéditeurs à la santé, chargés de contenir l'extension du nombre de prostituées⁶⁴. Dès 1543, le statut des « *meretrici* » avait été précisé par le Sénat, toutes les femmes « ayant commerce et pratique avec un ou plusieurs hommes » sans être mariées ou sans habiter avec leur mari étant passibles de poursuites⁶⁵. Les peines encourues allaient de l'amende au bannissement, en passant par l'exposition au pilori et

⁶² Lettre d'Andriana Contarini à son ancien confesseur, le père barnabite Girolamo Marta, 5 juillet 1560, transcrite par ELLERO (Giuseppe), « Vergini cristiane e donne di valore », dans PUPPI (Lionello) (dir.), *Le Zitelle...*, *op. cit.*, p. 88).

⁶³ Sur ce terme, que Giuseppe Boerio donne comme synonyme à « *putella* », Giuseppe Ellero explique : « *La parola "citelle" o alla toscana "zitelle" indicava nel Cinquecento le fanciulle ancor vergini (per distinguerle dalle giovani maritate)* » (ELLERO (Giuseppe), « Vergini cristiane e donne di valore », dans PUPPI (Lionello) (dir.), *Le Zitelle...*, *op. cit.*, note 4, p. 79).

⁶⁴ Sur cette question, on consultera *Il gioco dell'amore...*, *op. cit.* et CASAGRANDE DI VILLAVIERA (Rita) (dir.), *Le cortigiane veneziane...*, *op. cit.*, notamment le chapitre « Leggi e condanne contro il malcostume », p. 85-142.

⁶⁵ CASAGRANDE DI VILLAVIERA (Rita) (dir.), *Ibid.*, p. 85-86.

l'administration de coups de fouet en public. La corruption des mineures était elle aussi sévèrement punie par la loi, les parents coupables d'avoir prostitué leurs enfants « par cupidité d'argent » risquant les galères⁶⁶. Les structures d'assistance traditionnelles, notamment les *scuole piccole*, visaient elles aussi à pallier la misère des familles en fournissant des dots aux jeunes filles⁶⁷, mais jamais auparavant cette préoccupation, typique de la Réforme catholique, n'avait été portée au niveau institutionnel.

2. Une institution de la Réforme catholique vénitienne

Plus que l'intérêt porté à la limitation de la prostitution, c'était le nouveau regard posé sur celles qui la pratiquaient qui faisait des Zitelle une institution novatrice. Si les inspireurs de la Réforme catholique prônaient la conversion des prostituées, Ignace de Loyola fut le premier à évoquer la possibilité d'agir en amont, en évitant aux jeunes filles pauvres et belles de devoir, faute de dot ou d'éducation, vendre leur corps. Tout comme les Incurabili et les Convertite de Venise étaient inspirés d'institutions romaines, les Zitelle avaient pour modèle le « conservatoire des Vierges Misérables » à Santa Caterina dei Funari⁶⁸.

Les liens étroits apparaissant dès l'origine entre les deux *ospedali grandi* du début du XVI^e siècle et les Zitelle semblent plaider en faveur de l'appartenance de ce dernier établissement au groupe des institutions emblématiques de la Réforme catholique vénitienne. De fait, les conditions de fondation des Zitelle furent relativement semblables à celles des Incurabili ou des Derelitti, où l'on retrouvait l'influence d'un prédicateur marqué par une sensibilité proche de la *Devotio moderna*, suivie d'une initiative privée menée principalement par des femmes et parachevée par le soutien rapide des autorités. L'organisation administrative des trois établissements semblait également calquée sur un même modèle :

⁶⁶ Venise, ASV, *Comuni Consiglio de' Dieci*, registre 26, 31 mars 1563, cité par CASAGRANDE DI VILLAVIERA (Rita) (dir.), *Ibid.*, p. 98-101.

⁶⁷ C'est ainsi que la paroisse de San Pantalon liait étroitement absence de dot et prostitution, stipulant en 1560 que « fra tutte le opere della misericordia, el maridar le povere donzelle se diè giudicar esser una de le prime et mazor : che per le altre provedono alla salute del corpo del proximo : et questa del corpo e dell'anema : et questo se cognosse manifestamente che el gran numero de le meschine che se vedeno messe a mala vita bona parte prociede per non haver habudo li sui modo de maritarle : dil che ne resulta tante offese à la Maiestà de Dio come ogni di si vede, furti, adulterij, homicidij, ruine de case, et infiniti desordini, oltra che è pezo la danacion de tante aneme » (Venise, IRE, PATR I, b. 46, cité par LUNARDON (Silvia), « Le Zitelle... », art. cit., p. 38).

⁶⁸ Fondée par Ignace de Loyola dans les années 1540 et confirmée par une bulle de Paul IV en 1560, cette institution était destinée à retirer aux courtisanes ou aux femmes de mauvaise vie leurs petites filles, une fois celle-ci parvenues à l'âge où elles auraient pu être contraintes par leur mère à se prostituer. Pour plus d'informations, voir MARONI LUMBROSO (Matizia) et MARTINI (Antonio), *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Rome : Fond. Marco Besso, 1963, 458 p. ; TACCHI VENTURI (Pietro), *Storia della Compagnia di Gesù in Italia narrata con sussisio di fonti inedite*, Rome : Civiltà catolica, 1930-1992, 5 vol. et BLACK (Christopher S.), *Le confraternite italiane del Cinquecento*, trad. de l'it., Milan : Rizzoli, 1992, 494 p.

gouverneurs des deux sexes, statuts précisant leurs fonctions et l'organisation de la vie quotidienne des pensionnaires, importance accordée à l'enseignement de la Doctrine chrétienne et à la formation des jeunes adultes, possibilité pour les pensionnaires de demeurer à vie dans l'institution, de se marier ou de prendre le voile. La situation familiale des jeunes filles rappelait également celle des orphelines des *ospedali* : souvent orphelines de père, une grande partie d'entre elles était originaire de la Terre ferme et toutes provenaient de familles pauvres⁶⁹. En outre, la vie quotidienne des pensionnaires de la Giudecca était très semblable à celle des autres *sestieri* : présence d'un uniforme, intensité de la vie spirituelle, apprentissage des travaux d'aiguille qui fournissaient une source de revenus non négligeable à l'institution, autre point commun avec la Pietà, les Incurabili et les Derelitti. Enfin, on notait dans tous ces établissements la présence d'une communauté de religieux issus des nouveaux ordres de la Réforme catholique (Théatins, Somasques, Barnabites ou Jésuites), et dont l'influence marqua durablement la spiritualité des pensionnaires de ces nouvelles institutions charitables.

On peut ainsi considérer que la *Casa delle Zitelle* fournissait un exemple abouti des préconisations de Girolamo Miani au sujet de l'éducation des filles, dont l'orphelinat des Derelitti ne mettait en œuvre qu'une petite partie. L'établissement donnait également une parfaite illustration des idéaux de la Réforme catholique, en insistant sur la formation spirituelle des pauvres, indissociable d'un soutien matériel. Comme l'exprimait Brian Pullan, cette institution était ainsi partie prenante d'un « projet général lentement réalisé, par différents groupes religieux agissant en interaction, pour vaincre le péché et l'ignorance parmi les pauvres »⁷⁰. Institution à part entière de la Réforme catholique, faisait-elle pour autant partie de cet hôpital général protéiforme dont les Incurabili et les Derelitti avaient constitué les premiers membres ?

Le vocable d'*ospedale* ne fut jamais appliqué aux Zitelle, établissement qualifié tour à tour de « *casa* », d'« *ospizio* » ou de « *conservatorio* »⁷¹. Dans l'esprit des contemporains, ce choix sémantique n'était pas dû au hasard, il exprimait au contraire un sentiment profond de la différence existant entre l'institution créée en 1559 et les quatre *ospedali grandi*. De fait, ces quatre institutions avaient, comme leur nom l'indique, une vocation médicale : soigner les enfants à la Pietà, les syphilitiques aux Incurabili, les malades curables aux Derelitti et ceux

⁶⁹ Ces informations sont extraites de LUNARDON (Silvia), « Le Zitelle... », *art. cit.*, p. 25-27.

⁷⁰ PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 390.

⁷¹ Le terme « *conservatorio* », désignant à l'origine la période de formation précédant l'entrée au monastère, prit au cours du XVII^e siècle le sens de « maison où l'on reçoit des femmes et des filles que la misère pourrait entraîner dans la débauche », avant de désigner, par extension, les écoles de musique (DIDEROT (Denis) et ALEMBERT (D'), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris : Briasson, 1751, « Conservatoire », t. IV, p. 42).

affectés par des maladies de peau aux Mendicanti. Point de cela aux Zitelle, réservées aux jeunes filles belles, en bonne santé, âgées de douze à dix-huit ans et se trouvant en grand péril de perdre leur virginité en raison de « la scélératesse de leurs parents » ou tuteurs⁷². Les statuts précisait que la pauvreté ou le statut d'orpheline n'étaient pas suffisants pour obtenir une place dans l'institution, seul le risque effectif de la perte de la virginité due à une trop grande beauté et à une volonté affirmée des tuteurs étant réellement pris en compte⁷³. C'était là la principale différence entre les *ospedali grandi* et la *Casa delle Zitelle* : alors que cette dernière était spécialisée dans l'accueil d'une frange très particulière du peuple des nécessiteux, les quatre institutions emblématiques de la Réforme catholique vénitienne étaient ouvertes à tous les malheureux, particulièrement ceux auxquels tous les autres établissements charitables fermaient leurs portes.

3. Les conséquences de l'excentration

L'hôpital général de Venise, corps protéiforme né dans les années 1520, n'étendait ainsi pas ses membres jusqu'à l'île de la Giudecca, puisque ni les Zitelle ni les Convertite n'en faisaient partie. Aux différences structurelles existant entre ces institutions et les *ospedali grandi*, on peut ajouter un motif conjoncturel, qui expliquerait le relatif isolement des premières par leur éloignement géographique. On remarque en effet que, malgré leur indépendance statutaire les uns par rapport aux autres, les quatre établissements hospitaliers évoluèrent de conserve, les autorités civiles les percevant progressivement comme une seule entité de laquelle étaient exclues les Zitelle, mais aussi les Convertite et de manière générale, toutes les autres institutions charitables. Si cela se comprend aisément pour de petits hospices d'origine médiévale, ou des *sovvegni* liés à des corporations de métier, c'est en revanche moins évident dans le cas des Zitelle, dont les conditions de fondation étaient fort proches de celle des *ospedali* et qui naquirent avant même le dernier des quatre *ospedali*, celui des Mendicanti. Doit-on alors voir dans cette mise à l'écart de l'une des institutions emblématique de la Réforme catholique vénitienne, un simple effet de son isolement géographique ?

Le choix de l'implantation géographique était en effet de la plus haute importance pour des établissements hospitaliers vivant principalement de la charité privée. Sans la possibilité de donner une certaine publicité aux œuvres charitables qu'on y accomplissait,

⁷² PALMIO (Benedetto), *Constituzioni...*, *op. cit.*, chap. III, « Delle qualità delle donzelle che s'hanno a rivedere in questa casa », p. 42.

⁷³ *Ibid.*, chap. IV, p. 42.

leurs caisses restaient vides, et la situation insulaire n'était guère favorable pour attirer pèlerins et généreux donateurs. Si l'on en croit les gouverneurs des Convertite, l'une des raisons principales de la pauvreté de leur institution était leur implantation « à l'extrémité la plus éloignée de la Giudecca, où il ne vient jamais personne qui serait susceptible de se décider à nous aider en voyant le besoin et les nécessités dans lesquelles nous nous trouvons »⁷⁴. Les gouverneurs des *ospedali grandi*, qui bénéficiaient d'une situation plus enviable, mettaient en revanche celle-ci à profit pour attirer un grand nombre de donateurs, en sollicitant des indulgences pour leurs églises⁷⁵, en invitant de célèbres prédicateurs⁷⁶ ou, dès le XVII^e siècle, en développant l'enseignement de la musique aux orphelins afin d'offrir aux dévots et aux mélomanes de véritables concerts sacrés lors des offices.

Cette prise de conscience de l'importance d'un emplacement judicieux expliquait les nombreux débats qui agitèrent les autorités de la République au sujet de l'*ospedale* des Mendicanti : désireux d'ajouter au système hospitalier vénitien un établissement destiné à recueillir spécifiquement les mendiants, qu'ils fussent ou non malades, les membres du Grand Conseil hésitaient à rapatrier au sein même de la ville une institution qui en avait été chassée trois siècles auparavant en raison du caractère contagieux de ses pensionnaires⁷⁷. Les craintes n'étaient pas d'ordre sanitaire, « le nombre de pauvres touchés par [...] la lèpre se trouvant réduit à un ou deux »⁷⁸, mais plutôt d'ordre économique, un transfert de l'hôpital impliquant en effet l'achat d'un terrain et des dépenses considérables pour l'érection des bâtiments. Cette

⁷⁴ Venise, ASV, *Senato – Terra*, b. 40, 12 août 1564, cité par PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 416.

⁷⁵ Les *ospedali* de Venise jouissaient de nombreuses indulgences, à la fois pour les chrétiens fréquentant leurs églises les jours de fêtes ou de jubilé, mais également pour ceux qui contribuaient au financement des établissements. Les gouverneurs faisaient imprimer et circuler de petits livrets rappelant des indulgences. L'un d'entre eux est conservé à la Biblioteca nazionale Marciana sous le titre suivant : *Sommario di tutte le indulgenze concesse da molti Sommi Pontefici all'Ospitale di Gesù Cristo degli Incurabili di Venezia*, Venise : s. n., 1566.

⁷⁶ Aux côtés de Benedetto Palmio, déjà évoqué, les Incurabili accueillirent ainsi à plusieurs reprises le célèbre Giovanni Battista Calzo da Pesaro, Franciscain de l'Observance dont les sermons conduisirent en 1591 à la fondation de la *Compagnia della Carità del Crocefisso*, consacrée à la libération des prisonniers.

⁷⁷ Il semblerait que l'institution soit née au moment où la lèpre arrivait à Venise, probablement amenée par les pèlerins de Terre Sainte ou les navires vénitiens de retour de Syrie. Les lépreux auraient alors été recueillis dans une maison située dans la paroisse de Saint-Gervais et Saint-Prottais, près du *ponte delle Maravegie*, dans une cour dédiée à San Lazzaro, sans doute à la suite de l'installation de la léproserie, la lèpre étant surnommée « mal de saint Lazare ». Ce premier lieu d'accueil aurait été créé en 1182 ou 1184 par un philanthrope anonyme, qui l'aurait ensuite cédé à la ville de Venise. Au milieu du XIII^e siècle, les malades, devenant trop nombreux pour pouvoir être accueillis dans la petite maison de la cour de Saint-Lazare, furent transférés sur une petite île de la lagune, qui prit également par la suite le nom de San Lazzaro. Ce transfert, effectué en 1262, avait été rendu possible grâce à la générosité d'un certain Leone Paolo Canaletto, qui avait obtenu l'île de l'abbé du monastère de San Marco e Benedetto et s'était engagé à y construire une église et un hôpital pour recueillir les lépreux jusqu'à leur guérison. Les informations sur l'histoire de l'hôpital médiéval figurent dans ROSSI (Giovanni), *Storia de' Costumi e delle Leggi de' Veneziani*, ms, v. 1800, t. X, p. 40-42 [Venise, Biblioteca nazionale Marciana (BNM), Ms. It. VII 1386-1512 (9277-9403), ms. 9286] ; TASSINI (Giuseppe), *Curiosità veneziane*, Venise : Filippi, 1979, réimpr. [de l'édition orig. Venise, 1863], p. 407 ; SEMI (Franca), *Gli ospizi...*, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁸ *Capitoli della veneranda congregazione dell'hospitale della città di Venezia di Santo Lazzaro et Mendicanti. Per il governo di esso hospitale*, Venise : Ev. Deuchino, 1619, p. 2.

solution fut néanmoins retenue, pour trois raisons principales, qui introduisaient le texte émis par le Grand Conseil le 17 septembre 1595 :

Sachant parfaitement qu'à cause de l'éloignement de l'île de San Lazaro, destinée par ce conseil à l'hôpital des pauvres mendiants, cet hôpital ne peut recevoir ces aides qui seraient nécessaires autant pour la restauration du lieu, très abîmé et très détruit, que pour l'entretien et l'alimentation desdits pauvres, à quoi s'ajoute encore ce grand malheur qu'il n'est pas visité, en raison de son éloignement, par les gouverneurs, hommes et femmes, ce dont dépend principalement le bon soin et la conservation de ce gouvernement. D'où, en revanche, [le fait que] si cet hôpital était érigé et rapporté dans cette ville, on pourrait espérer de nombreux autres effets positifs, en particulier qu'en raison de la fréquentation des personnes qui concourraient à visiter ledit lieu, les aumônes augmenteraient de façon que l'on verrait s'ensuivre avec d'autant plus de facilité et de rapidité les fruits désirés d'une œuvre aussi bonne, aussi religieuse et aussi chrétienne⁷⁹.

Il apparaît clairement que la situation insulaire de l'hôpital de San Lazaro était un obstacle tant à la bonne gestion de l'institution, à laquelle les gouverneurs ne rendaient pas les visites d'inspection habituelles, qu'à sa survie économique, mise en péril par la distance séparant les malades des généreux donateurs susceptibles de s'émouvoir de leur condition. En outre, l'état de décrépitude des bâtiments rendait nécessaire une restauration coûteuse, peu souhaitable pour un établissement devenu inadapté aux besoins de la ville. Si toutes ces raisons justifiaient le rapatriement de l'ancienne léproserie, l'argument principal était certainement la recherche d'une proximité avec les dispensateurs d'aumônes, dont la générosité semblait liée au fait de pouvoir réaliser par eux mêmes les besoins réels d'une population misérable, mais aussi et surtout les actions effectives menées par les institutions auxquelles ils donnaient leur argent⁸⁰. Enfin, l'obtention d'indulgences constituait une motivation d'autant plus efficace pour fréquenter les chapelles des *ospedali* et y laisser de généreuses oboles que ces églises se situaient dans des zones accessibles, ce que n'étaient pas, par définition, les îles d'isolement.

Si la décision de transférer l'hôpital fut prise dès 1595, et une commission nommée dès l'année suivante par le Grand Conseil pour organiser le déménagement⁸¹, le lieu d'implantation dans la cité lagunaire ne fut trouvé qu'en 1599. Il s'agissait en effet de trouver

⁷⁹ Venise, ASV, *Maggior Consiglio – Deliberazioni*, Liber Surianus, fol. 101r.-v., 17 septembre 1595, cité par BEMBO (Pietro), *Delle istituzioni di beneficenza...*, *op. cit.*, p. 222.

⁸⁰ C'est ainsi qu'en 1603, trois projets différents furent exposés dans la chapelle provisoire de l'*ospedale* des Mendicanti afin d'inciter les visiteurs à contribuer financièrement à la construction des bâtiments définitifs (Venise, IRE, MEN B 1, fol. 34, 24 février 1603 n. st.).

⁸¹ Cette commission était formée de six patriciens, dont quatre sénateurs : Nicolò Querini, Domenico Contarini, Marco Gradenigo, Alvise Morosini, Francesco Correr et Federico Dandolo (PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 366).

un terrain vierge, suffisamment grand pour permettre la construction d'un bâtiment dont la destination laissait imaginer les grandes dimensions, à un prix d'achat raisonnable. La ville n'ayant cessé de se lotir depuis le XV^e siècle, les espaces urbains disponibles pour l'érection d'un établissement de grande taille se situaient presque tous en périphérie, sur des zones autrefois marécageuses progressivement gagnées par l'expansion de la ville⁸². C'est l'une de ces zones qui fut choisie par la commission : situé sur les *Fondamente Nuove*, fraîchement assainies sur ordre du *Magistrato alle Acque*, ce terrain se trouvait dans une zone encore peu peuplée (cf. figure 4). Cependant, il offrait l'avantage d'être facilement accessible, à la fois depuis les centres du pouvoir religieux et politique mais également depuis les pôles d'attraction commerçants, étant « proche des églises des révérends pères des Santi Giovanni e Paolo et de San Francesco [della Vigna], de San Marco et de Rialto, où il y a toujours un grand concours de peuple »⁸³.

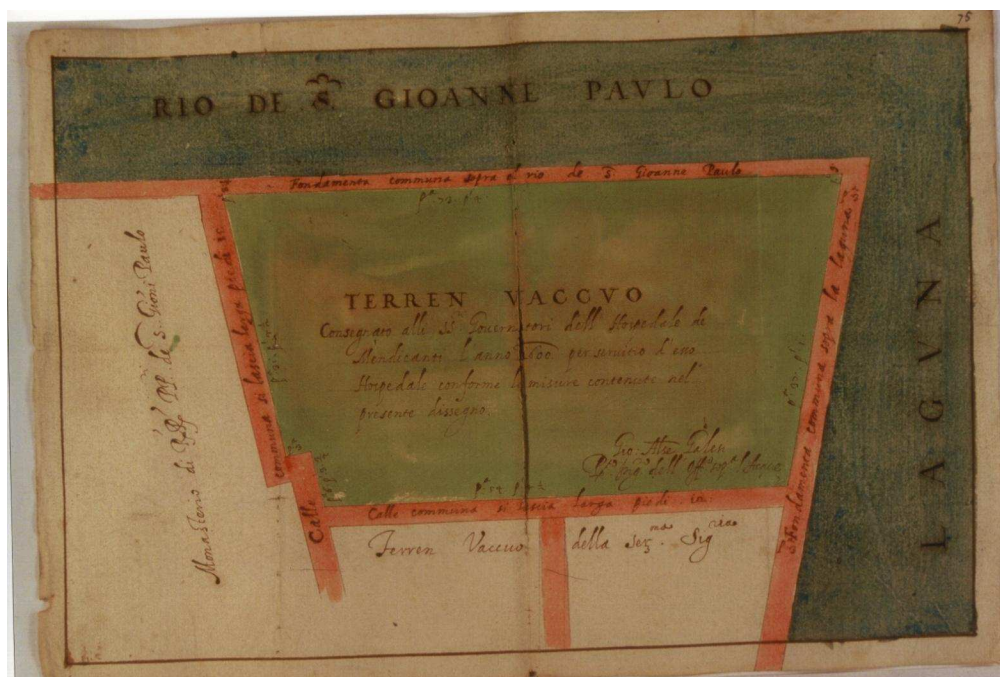


Figure 4 : Plan du terrain concédé aux gouverneurs des Mendicanti pour l'érection du nouvel ospedale, Giovanni Alvise Galesi, v. 1599 (Venise, ASV, *Ospedali e luoghi pii*, b. 610, 40,6 x 27,7 cm, cl. Archivio di Stato di Venezia)

Choisi avec soin, l'emplacement du quatrième et dernier *ospedale grande* de Venise assurait à celui-ci une place de choix dans le paysage de l'assistance aux nécessiteux. Aux côtés de la Pietà, autre hôpital médiéval réformé au XVI^e siècle, celui de San Lazaro dei Mendicanti

⁸² Une excellente synthèse se trouve dans CROUZET-PAVAN (Elisabeth), « La maturazione dello spazio urbano... », *art. cit.*, vol. V, p. 3-100.

⁸³ Venise, IRE, MEN C 1, fol. 8-9.

achevait l'œuvre sanitaire de la Réforme catholique vénitienne et illustrait la vitalité d'un modèle d'institution né près d'un siècle auparavant.

III. Des institutions médiévales réformées : San Lazaro dei Mendicanti et Santa Maria della Pietà

Si la création de la *Casa del Soccorso* avait ajouté, selon la formule de Brian Pullan, « un dernier côté au carré » que formaient les établissements destinés à secourir les femmes prostituées ou en passe de l'être, la réforme de deux des plus anciennes institutions charitables de la ville, les *ospedali* de la Pietà et des Mendicanti, venait clore le cercle des « hôpitaux de la Réforme catholique vénitienne » (Giuseppe Ellero).

Il est nécessaire que les gouverneurs, mais aussi tout un chacun connaisse la qualité des pauvres qui appartiennent et doivent être déposés dans cet hôpital, pour que ce qui sera ordonné soit parfaitement réglé et appliqué. Il s'agit en premier lieu de ceux qui souffrent du mal de saint Lazare, ou lèpre. En second lieu, des pauvres misérables qui seraient tellement frappés par la gale qu'ils auraient nécessairement besoin d'aide pour s'en libérer, jusqu'à ce qu'ils soient suffisamment pourvus en médicaments et onguents pour [faire face] à un tel mal. En troisième lieu, tous ces misérables paysans de l'un et l'autre sexe et de tous âges qui, n'ayant pas de domicile ou de logement viennent en ville pour y mendier et sont incapables de gagner eux-mêmes de quoi se sustenter, ou bien en raison de leur jeune âge, ou bien parce qu'ils ne connaissent aucun travail, ou bien par inaptitude physique, ou bien en raison de leur vieillesse et de leur décrépitude ; et parce que dans les pieuses institutions des autres grands hôpitaux (*ospedali maggiori*) et lieux pieux, des aides et des soutiens ont été prévus pour différentes qualités de pauvres et de personnes dans le besoin, à chacun de ces hôpitaux et [lieux pieux] revient sa propre charge, ce qui est bien raisonnable, pour que chacun [de ces établissements] soit affecté afin que les dépenses soient distribuées de façon ordonnée. Mais il est également bien de connaître quels sont les pauvres et la qualité des personnes destinés aux autres lieux pieux, qui sont : à l'*ospedale* des Santi Giovanni les orphelins et les [personnes] abandonnées, les fiévreux et les galeux. Aux Incurabili, les malades souffrant de plaies, les orphelins et ceux qui souffrent de maux incurables et du mal français, et d'autres sortes de maux similaires, pour recevoir aux temps habituels les eaux [de gaiac], puisque ledit hôpital administre un tel remède aux pauvres. À la Pietà les enfants de deux sexes exposés, et dans les nombreux autres lieux pieux, comme les *Vergognosi*, les *Zitelle*, le *Soccorso* et

d'autres, ces sortes de personnes qui leur reviennent en particulier, comme chacun sait⁸⁴.

En rappelant la destination précise de chacune des institutions charitables de la ville, les statuts de l'*ospedale* des Mendicanti témoignaient de l'achèvement d'une politique sociale et sanitaire menée depuis un siècle à la fois par les autorités civiles et par les particuliers, sous l'impulsion de prêcheurs et d'hommes de foi ayant exporté dans toute l'Italie un modèle spécifique d'assistance. Dernière étape d'une révolution sanitaire et sociale inspirée des idéaux de la réforme catholique et tournée vers le modèle romain, le transfert sur les *Fondamente Nuove* de l'ancienne léproserie et sa transformation en hôpital dédié aux mendiants marquait la fin d'un siècle de mutations des institutions vénitiennes d'assistance.

1. La mise en œuvre des préceptes tridentins

Les *ospedali* des Incurabili et des Derelitti avaient constitué des têtes de pont pour l'affirmation d'une nouvelle spiritualité religieuse, qui se traduisait par une façon renouvelée d'exercer la charité. Au moment où les premières propositions de transfert et de réaffectation de l'ancienne léproserie virent le jour, ces nouvelles pratiques dévotionnelles et charitables étaient non seulement bien implantées dans la société vénitienne, mais elles avaient également fait l'objet d'une théorisation religieuse, formalisée par le concile de Trente. De fait, l'érection d'un hôpital pour mendiants était loin d'être exceptionnelle dans l'Italie post-tridentine, la ville de Bologne étant la première à se doter, dès 1563 (soit l'année même de la clôture du concile de Trente), d'une institution destinée spécifiquement à l'accueil des quêteurs⁸⁵. L'hôpital des mendiants, installé dans l'ancien couvent de San Gregorio, servit d'ailleurs de modèle direct pour celui de Venise, un rapport de mai 1594 indiquant que le moyen de remédier à la mendicité était « d'enfermer [les mendiants] dans un hôpital, comme l'ont fait de nombreuses villes d'Italie, et notamment Bologne »⁸⁶. Installé hors de la ville, l'établissement bolonais constituait une mise en pratique des recommandations sanitaires de Juan Luis Vivès, mais il était également l'héritier des réflexions du concile de Trente.

⁸⁴ *Capitoli... Mendicanti, op. cit.*, chap. XII, p. 47.

⁸⁵ Sur les origines et les conditions de fondation de l'*Opera Pia dei Poveri Mendicanti* de Bologne, on consulera avec profit les articles de TERPSTRA (Nicolas), « Apprenticeship in social welfare : from confraternal charity to municipal poor relief in early modern Italy », dans *Sixteenth century journal*, n° 25-1, 1994, p. 101-120 et « Showing the poor a good time : caring for body and spirit in Bologna's civic charities », dans *Journal of religious history*, n° 28-1, 2004, p. 19-34.

⁸⁶ Venise, ASV, *Senato -Terra*, filza 131, 26 mai 1594.

À bien des égards, la métamorphose de l'ancien hôpital de San Lazaro, symbolisée par son départ de l'île et la modification de son nom en « *ospedale di San Lazaro e dei Mendicanti* », semblait elle aussi une application stricte des décrets tridentins, notamment celui de « réforme générale » discuté lors de la XXV^e session. Le chapitre VIII de ce décret insistait sur la valeur chrétienne de l'hospitalité, notamment envers « les pèlerins, les infirmes, les vieillards ou les pauvres », rappelant que « ceux qui aiment exercer l'hospitalité reçoivent le Christ dans leurs hôtes »⁸⁷. Or, si l'*ospedale* avait été conçu à l'origine pour accueillir des mendiants, son champ de compétence s'étendait également, au même titre que les autres *ospedali grandi*, aux pèlerins, aux malades, aux vieillards et aux orphelins, toutes catégories de pauvres envers lesquels le concile rappelait l'obligation d'accueil.

La transformation de l'ancienne léproserie en institution charitable correspondait ainsi parfaitement à ce qui était préconisé dans le décret, qui précisait que « si des hospices [avaient] été créés pour accueillir une catégorie déterminée d'hommes, pèlerins, malades ou autres personnes et que dans le lieu où sont lesdits hospices il ne se trouve pas ou se trouve peu de personnes de ce genre, le concile ordonne que les revenus de ces maisons soient convertis en un autre usage pieux qui soit assez proche de ceux pour lesquels elles ont été créées et qui soit plus utile en raison des lieux et des temps »⁸⁸. Or, l'hôpital de San Lazaro se trouvait exactement dans la situation de n'exister plus que pour un nombre restreint de lépreux lorsqu'il fut transféré à Venise. La volonté de conserver le souvenir de sa vocation initiale était présente dans le choix de renvoyer aux *Incurabili* ou aux *Derelitti* les malades, conservant uniquement ceux qui souffraient de maladies de peau, les teigneux et les galeux remplaçant progressivement les lépreux⁸⁹. L'attention apportée à la métamorphose de l'hôpital d'origine médiévale en une institution « qui soit plus utile en raison des lieux et des temps » apparaissait en outre clairement dans le choix de faire de l'ancienne léproserie un lieu d'accueil pour les mendiants. En effet, le problème de la mendicité se posait alors avec une particulière acuité non seulement à Venise mais dans toute la chrétienté : en 1587, le pape Sixte Quint avait fulminé la bulle *Quamvis infirma*, dans laquelle il condamnait vivement les désordres engendrés par la recrudescence du vagabondage. Outre le scandale des faux pauvres, il fustigeait l'attitude bruyante et désordonnée des miséreux qui envahissaient non

⁸⁷ Concile de Trente, XXV^e session, « Décret de réforme général », chapitre VIII, dans ALBERIGO (Giuseppe) *et alii* (dir.), *Les conciles oecuméniques*, trad. de l'it., Paris : Éd. du Cerf, 1994, vol. II-2, p. 1603.

⁸⁸ *Ibid.em.*

⁸⁹ Voir *Capitoli... Mendicanti, op. cit.*

seulement l'espace public mais également les églises, où ils perturbaient le bon déroulement du culte divin⁹⁰.

2. Le souci de l'ordre public et de l'image de la République

Si l'érection d'hôpitaux pour mendiants répondait aux souhaits du Vatican, elle était le fait des autorités civiques, qui liaient intimement offenses à la divinité et troubles à l'ordre public. Comme l'écrit Brian Pullan, « au XVI^e siècle, l'aide apportée aux pauvres avait toujours pour but la préservation de l'ordre social existant, et non sa modification ou son amélioration à travers la redistribution des richesses ou de la propriété à grande échelle »⁹¹. De fait, les mesures prises par les autorités vénitiennes visaient avant tout à ramener l'ordre public dans une cité-État bousculée par différentes crises. Mais Venise en tirait également un prestige certain, qui contribuait à affirmer sa grandeur de « Très Religieuse République », à une époque où son pouvoir politique et économique réel commençait à être battu en brèche.

À la fin du XVI^e siècle, Venise était, comme de nombreuses villes italiennes, confrontée à une recrudescence de vagabonds, chassés des campagnes par la famine. La conjoncture rappelait celle des années 1520, les paysans affluant des campagnes padouanes ou trévisanes, l'ensemble des grandes villes étant envahies par les affamés venus de leur arrière-pays. Francesco da Molin décrivait la famine comme une épidémie, comme si « un ange brandissant une épée de faim sauvage poussait une foule désordonnée de pauvres gens à errer à travers toute l'Italie »⁹². Face à cet afflux de miséreux, les autorités vénitiennes réagirent comme au début du siècle par des réquisitions massives de farines auprès de leurs territoires de Terre ferme et du pourtour de l'Adriatique. Signe de l'insuffisance de ces mesures, les provéditeurs à la santé proposèrent en janvier 1590 d'expulser les pauvres non Vénitiens, retrouvant ainsi des réflexes de temps de crise antérieurs à la création des *ospedali grandi*. Sans originalité, ils évoquèrent également la possibilité de classer les pauvres en différentes catégories, à savoir les malades, les enfants, les femmes chargées de famille, les personnes âgées, infirmes ou incapables de travailler et les « nouveaux pauvres » (*persone decadute da qualche conditione civile*)⁹³. Si ces derniers pouvaient être accueillis à l'hospice des *Poveri Vergognosi*, les malades aux *Derelitti* ou aux *Incurabili* et les enfants à la *Pietà*, rien n'existait

⁹⁰ SIXTE V (pape), bulle « *Quamvis infirma* », 15 mai 1587, dans *Bullarum privilegiorum ac diplomatum romanorum pontificum amplissima collectio*, Rome : Sumptibus Hieronymi Mainardi, 1747, p. 304-309.

⁹¹ PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 229.

⁹² MOLIN (Francesco da), *Compendio*, p. 162-164, cité par *Ibid.*, p. 358.

⁹³ Venise, ASV, *Senato – Terra*, filza 114, 15 mars 1590.

pour les malheureux infirmes ou trop âgés pour travailler, que les provéditeurs suggéraient de confier aux paroisses, aux *scuole* ou aux monastères. Cela traduisait l'absence d'une institution généraliste destinée à accueillir tous les mendiants, mais aussi ceux que ni les anciens, ni les nouveaux établissements charitables ne pouvaient recevoir, les uns en raisons de leur petite taille, les autres en raison de leur spécialisation.

En dépit des mesures prises par le Sénat, et de l'existence de deux *ospedali grandi* pouvant accueillir une partie des nécessiteux affluant alors dans la ville lagunaire, le nombre de mendiants ne cessaient de croître, signe que les lois relatives aux pauvres de la première moitié du siècle n'étaient pas appliquées. En décembre 1588, le Sénat indiquait que le nombre sans cesse croissant de vagabonds posait un problème d'ordre civil mais aussi religieux, car « il y [avait] partout un grand nombre de pauvres qui errent dans la ville en mendiant et interrompent les prières et les offices dans les églises »⁹⁴. Cette préoccupation des autorités civiles envers le bon déroulement des cérémonies religieuses apparaissait ainsi comme la raison majeure de la création de l'*ospedale* des Mendicanti, présentée comme une œuvre « religieuse, sainte, pieuse et nécessaire ». Comme l'illustre le texte présentant les conditions de fondation de l'établissement annexé aux statuts, il s'agissait à la fois de sauvegarder l'ordre public et de répondre à une exigence morale et chrétienne, celle de venir en aide aux pauvres qui risquaient la damnation éternelle en menant une existence honteuse, et surtout en courant le risque de mourir seuls, dans la rue, sans avoir reçu les derniers sacrements :

À la même époque, lesdits très illustres provéditeurs aux hôpitaux et provéditeurs à la santé rappelèrent dans une relation du 24 du même mois de mars le grand besoin qu'il y avait d'ériger un hôpital de mendiants dans lequel seraient enfermés, comme l'ont déjà fait de nombreuses autres villes d'Italie, les mendiants de la ville, ce qui permettrait de mettre fin à tant d'énormes péchés qui étaient commis la nuit par un grand nombre d'entre eux, de tout âge et de tout sexe, dans les rues et dans les lieux publics, et au spectacle qu'offrent certains autres, que leur misère conduit à finir par mourir dans les rues sans aucun sacrement de la Sainte Église, comme des bêtes brutes, et enfin de mettre fin à l'insolence desdits mendiants dans les églises publiques, qui entraîne de grandes perturbations dans les oraisons et un scandale universel, et peu de respect et de dignité de la part du public ; cela constituerait en outre l'achèvement des admirables œuvres pieuses, déjà mentionnées, de cette Sérénissime et Très Religieuse République⁹⁵.

Les réflexions préluant à la fondation de l'*ospedale* des Mendicanti s'orientaient donc en deux directions : si l'accent était mis sur les devoirs de la République envers ses chrétiens égarés, signe de l'influence des réformateurs catholiques et des décrets du concile de Trente

⁹⁴ Venise, ASV, *Senato – Terra*, filza 109, 17 décembre 1788.

⁹⁵ *Capitoli... Mendicanti*, op. cit., p. 2-3.

sur la gestion du problème des mendiants, on retrouvait également une préoccupation rappelant les raisons de la fondation des premiers *ospedali grandi*. Le souci de l'ordre public, déjà présent au moment de la création des Derelitti, et les préoccupations sanitaires qui avaient donné naissance aux Incurabili n'étaient en effet pas absents de ces réflexions, puisque le nouvel établissement devait être consacré à la fois aux mendiants et aux malades de teigne et de gale, maladies contagieuses souvent corrélées à des conditions de vie misérables. Une nouveauté apparaissait toutefois dans la façon de formuler les raisons de la création du nouvel *ospedale* : aux côtés de l'importance des œuvres de miséricorde était en effet mise en avant l'image que la République voulait donner d'elle-même, et la perception très nette de l'achèvement d'une œuvre de longue haleine. La prise de conscience de l'importance prise par les institutions charitables du XVI^e siècle dans le « mythe de Venise » était ici évidente, et expliquait certainement l'implication sans cesse plus grande des classes dirigeantes dans la création puis la gestion des *ospedali grandi*.

3. Une réforme en profondeur : le passage à une administration semi-publique

Lors des débats ayant précédé le transfert de l'hôpital de San Lazzaro, la question de l'utilité de l'établissement avait été posée avec une douloureuse acuité. Si les préceptes tridentins avaient inspiré la fondation de plusieurs hôpitaux pour mendiants en Italie, et semblaient en adéquation avec le projet sanitaire vénitien, certains patriciens y voyaient néanmoins une dépense inutile. Federico Contarini et Pietro Basadonna arguèrent ainsi en 1595 que le problème de la mendicité serait résolu en appliquant à la lettre les lois sur les pauvres, qui prévoyaient d'« expulser les étrangers, mettre les bien-portants au travail, envoyer les vagabonds désobéissants aux galères avec un demi-salaire, placer les petits garçons comme mousques sur les caravelles et autres vaisseaux et finalement gérer les pauvres dans les paroisses de la meilleure façon possible »⁹⁶. Leur vive critique des propositions de la commission chargée de régler le problème de la léproserie médiévale démontrait la présence au sein du Sénat de deux types de patriciens, les uns partisans d'une application stricte des lois de la République, au mépris parfois de l'évolution de l'économie de la charité observée au cours du siècle ; les autres en tenant pour un achèvement de l'œuvre sanitaire et sociale entreprise dans les années 1520. Ces derniers eurent finalement gain de cause, illustrant la

⁹⁶ Venise, ASV, *Maggior Consiglio – Deliberazioni, Liber Surianus.*, fol. 101, 27 septembre 1595, cité par PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 367.

victoire d'une nouvelle conception du pauvre, héritée de l'humanisme et du renouveau de la spiritualité dont le concile de Trente se faisait l'écho.

L'échec de Federico Contarini et Pietro Basadonna était également symptomatique d'une perception renouvelée des devoirs du patriciat envers les franges les plus modestes de la société, héritière elle aussi des nouvelles formes dévotionnelles. Alors que les deux sénateurs en tenaient pour l'application stricte des lois de la République et réservaient aux paroisses les actions charitables, le vote par le Sénat de la fondation d'un hôpital pour les mendiants traduisait une prise de conscience accrue de la part de la majorité de ses membres de l'importance, pour les autorités civiles, d'être parties prenantes dans l'administration de l'assistance. En outre, l'organisation spécifique des *ospedali grandi*, dirigés par des congrégations laïques formées de patriciens et de citoyens, reflétait la plus grande part prise par les classes dirigeantes dans l'économie de la charité, non comme individus mais bien comme corps. Il s'agissait de s'extraire d'une ancienne conception de l'assistance confiée à l'Église, aux corporations de métier ou aux particuliers, sans pour autant faire peser sur l'État le poids d'une charité dictée par le souci de l'ordre public mais aussi par des considérations religieuses. En confiant à des congrégations formées de membres influents de l'administration vénitienne le soin de subvenir aux besoins des malades, des orphelins et des indigents, la République de Venise ouvrait une troisième voie, s'assurant que l'exercice de la charité ne grèverait pas son budget tout en veillant à en recueillir les lauriers.

Cette troisième voie fut expérimentée aux Mendicanti, la mainmise d'une poignée de patriciens sur l'hôpital médiéval étant dès 1594 fermement condamnée par le Sénat, qui transféra le pouvoir de décision à une commission⁹⁷. Aux Derelitti et aux Incurabili, l'organisation initiale en congrégation s'était maintenue tout au long du siècle et elle servit de modèle au dernier *ospedale grande*, pourvu dès 1600 d'une congrégation formée de quarante gouverneurs issus pour moitié seulement du patriciat, les autres étant citoyens. Dans la première moitié du XVI^e siècle, la tutelle de la République s'affirma également sur l'*ospedale*

⁹⁷ Tant que l'hôpital de San Lazzaro avait servi de lazaret, il avait conservé son organisation initiale : l'institution était gérée par un petit nombre de religieux qui élisaient un prieur, responsable de la gestion de l'hôpital et de ses revenus et confirmé par le patriarche, auquel il devait chaque année rendre compte. Au temporel, trois procureurs étaient choisis pour défendre les intérêts de l'institution. À la fin du XVI^e siècle, Ottaviano Pisani, Francesco Vitturi et Pietro Bembo, avaient largement outrepassés leurs pouvoirs de procureurs, au prétexte que leurs ancêtres auraient bâti l'hôpital. Gérant à leur guise ses revenus, ils avaient réduit la communauté religieuse à un unique chapelain et réclamaient de choisir eux-mêmes les pauvres accueillis dans l'institution. Le Sénat, estimant que les revenus de l'hôpital étaient dilapidés en dépenses inutiles, décida après dix-huit mois de procédure que lesdits Pisani, Vitturi et Bembo n'avaient aucun droit sur l'hôpital de San Lazzaro. En mai 1594, les trois procureurs furent condamnés à confier aux autorités tous les livres, tous les actes et documents de l'hôpital ainsi que l'argent qui se trouvait dans ses caisses, mettant un point final à une administration oligarchique remplacée peu de temps après par le système de la congrégation déjà en usage dans les autres *ospedali grandi* (Venise, ASV, *Senato – Terra*, filza 122, 30 janvier 1592 n. st.).

de la Pietà, transformant l'institution médiévale gérée par une congrégation indépendante en établissement dirigé par un petit nombre de patriciens et placée directement sous l'autorité du doge. Dès 1515, la congrégation religieuse originelle perdit tout rôle dans l'accueil et l'entretien des enfants trouvés, qui furent tous regroupés à San Giovanni in Bragora. En 1571, le terme de congrégation prit le sens qu'on lui accordait dans les autres *ospedali* : constituée de quatorze gouverneurs, tous de sexe masculin, elle n'avait plus rien de religieux. Elle excluait en outre les membres de la Congrégation féminine de Santa Maria dell'Umiltà, qui n'était plus réunie qu'en cas d'extrême nécessité. Devenue obsolète et ne jouant plus aucun rôle dans la gestion de l'institution, cette congrégation féminine décida de sa propre dissolution lors de sa dernière réunion, le 24 mai 1604.

À partir de cette date, la Pietà comme les autres *ospedali grandi* fut dirigée par plusieurs gouverneurs, mais leur nombre resta limité à six jusqu'au milieu du XVII^e siècle, tous patriciens et nommés par le doge. La tutelle de l'État sur cet *ospedale* resta toujours plus marquée qu'aux Incurabili, aux Derelitti ou aux Mendicanti, la nouvelle congrégation établie autour de 1650 devant encore faire approuver l'élection de chacun de ses membres par le doge en personne. En outre, la République contribuait au financement de la Pietà, en reversant dès 1606 à l'*ospedale* 10 % des amendes perçues, soit deux sous par lire, ce qui justifiait un droit de regard sur la gestion des finances de l'établissement⁹⁸.

Néanmoins, les congrégations des quatre *ospedali grandi* jouissaient d'une marge de manœuvre remarquable, symbole de leur indépendance vis-à-vis du pouvoir. Si, à l'origine, le Sénat avait voté la mise à disposition de sommes importantes pour la construction des bâtiments d'au moins trois des quatre *ospedali*, leurs revenus furent ensuite gérés uniquement par les gouverneurs. Les congrégations étaient en effet seules gestionnaires des dons et legs qui constituaient, avec les loyers des domaines de Venise ou de Terre ferme, l'essentiel de leurs revenus. La République pouvait éventuellement voter des crédits exceptionnels⁹⁹, mais les frais de fonctionnement étaient à la charge de chacun des établissements, ce qui explique

⁹⁸ *Parti pertinente al povero hospital della Pietà et delle povere convertite per li soldi doi per lira de tutte le condannason, contrabandi, et confiscation fatte nella città et nel dogado...*, Venise : s. n., 1606, 4 p.

⁹⁹ En 1565, les gouverneurs des Incurabili demandèrent ainsi au doge un soutien financier pour construire une église en pierre. Le Sénat leur accorda la somme de 300 ducats, avant de fournir de nouveau une contribution en 1568 pour l'achèvement du toit (HOWARD (Deborah), *Jacopo Sansovino. Architecture and patronage in Renaissance Venice*, New Haven / Londres : Yale University press, 1975, p. 90-91). Au XVIII^e siècle, le Conseil des Dix organisa à plusieurs reprises des loteries au profit de la Pietà, destinées à financer les travaux colossaux d'agrandissement entrepris par l'*ospedale*. Cette contribution au financement de la Pietà était loin d'être négligeable, puisque les gains pouvaient atteindre chaque année jusqu'à 2 600 ducats (Venise, ASV, OLP, b. 100, « *Decreti del Maggior Consiglio* », 20 août 1727, fol. 34-35 et 29 décembre 1733, fol. 35-36).

les difficultés financières chroniques rencontrées par ces derniers tout au long de l'époque moderne, jusqu'à leur mise sous tutelle en 1777 (cf. *infra*).

L'implantation de nouvelles structures d'assistance à Venise fut ainsi le résultat d'une période de réflexions théoriques se poursuivant tout au long du XVI^e siècle. Réflexions religieuses, sur la nature de la charité chrétienne et les vertus du travail comme instrument de la salvation, mais également réflexions politiques sur la nécessité de résorber la misère pour maintenir l'ordre social, et pour faire connaître au monde la générosité de la Sérénissime République. Images d'une ville moderne et sensible aux problèmes du temps, les *ospedali* de Venise étaient le symbole d'un véritable renouveau des formes d'assistance, qui prenaient ici la forme originale d'un hôpital général éclaté en plusieurs structures. Fondées tout au long du XVI^e siècle, ces différentes structures étaient comme les membres d'un même corps, chacune ayant une spécialisation mais toutes formant un ensemble complet venant en aide aux diverses catégories de nécessiteux. Spécialisées dans l'accueil des malades, des mendiants ou des enfants abandonnés, ces institutions n'en étaient pas moins fortement liées entre elles, notamment au travers de leurs gouverneurs, souvent issus d'une même parentèle ou clientèle. Le rôle fondamental des initiatives individuelles dans la création des deux premiers *ospedali* et le poids pris par les patriciens et les citoyens dans les congrégations traduisaient ainsi une nouvelle forme d'assistance, bénéfique aux pauvres mais également à la République et à ses serviteurs.

CHAPITRE 3

L'ADMINISTRATION DES *OSPEDALI*

Tout bon gouvernement recherche principalement, pour que les choses se passent selon l'ordre dû, qu'il se trouve ses chefs, des officiers et des ministres au moyen desquels tout soit bien ordonné, réglé et exécuté¹.

Fondés par des patriciens et des citoyens, sur l'impulsion des prédicateurs et avec le soutien de la République, les *ospedali grandi* étaient dirigés par une congrégation de gouverneurs initialement nommés par le Sénat puis, très rapidement, élus par leurs pairs. L'existence d'une hiérarchie, dont l'importance était rappelée dès le premier chapitre des statuts (ou *capitoli*) de l'*ospedale* des Mendicanti, n'était pas incompatible avec la revendication d'une direction collégiale, puisque les charges des gouverneurs étaient interchangeable, les présidents eux-mêmes étant élus de façon temporaire. Chaque fonction était précisée dans les statuts, de même que les modes de convocation de la congrégation ou encore l'organisation de la vie quotidienne des pensionnaires.

L'organisation des *ospedali grandi* obéissait ainsi à des règles extrêmement strictes, compilées tout au long de l'époque moderne sous la forme de statuts et règlements décidés en congrégation et affichés sur les murs de l'institution, à l'attention des pensionnaires, mais dont la publicité était aussi parfois assurée par l'impression sous la forme de livrets destinés aux gouverneurs. Il ressortait de ces publications, comme des comptes-rendus manuscrits de réunions, une grande attention portée à l'organisation administrative des institutions : les modèles dont s'inspiraient les gouverneurs, fussent-ils dissemblables, étaient tout entiers tournés vers une forme de perfection, qu'elle soit temporelle ou spirituelle. Il s'agissait, dans le cas des *ospedali*, institutions relevant à la fois des deux domaines, temporel et spirituel, de proposer une organisation sans faille afin de ne pas utiliser à mauvais escient l'argent des aumônes et de se montrer ainsi digne de la générosité des donateurs.

De cette préoccupation constante découlent les exigences vis-à-vis des gouverneurs. Les qualités requises ont pu évoluer en fonction des établissements et des siècles concernés, mais la minutieuse description des charges dans les statuts laisse entendre qu'il ne s'agissait pas que de nominations de complaisance. L'implication des riches familles vénitiennes dans les *ospedali* se traduisait par un ensemble d'obligations communes à tous les gouverneurs,

¹ *Capitoli... Mendicanti, op. cit.*, chap. I, p. 9.

quel que fut leur statut social, les règlements maintenant l'illusion d'une égalité entre tous les membres des congrégations. De cette égalité furent progressivement exclues les femmes, dont l'action fut pourtant déterminante dans la fondation de ces institutions.

I. Organisation administrative des ospedali

Si les sources normatives offrent une source de première importance pour l'étude des modèles suivis lors de la fondation des *ospedali*, on peut saisir la perception qu'avaient les contemporains du statut de leurs pensionnaires à travers l'étude du vocabulaire utilisé pour les définir. Les 141 livrets de motets et d'oratorios écrits pour les Mendicanti et conservés dans les bibliothèques européennes permettent ainsi de percevoir la façon dont les musiciennes de cet *ospedale* étaient considérées. Si 19 % des livrets ne qualifiaient pas les musiciennes, seuls 12 % d'entre eux évoquaient l'activité charitable de l'institution dans laquelle elles chantent, à travers le terme de « *filiae xenodochii* ». Près de la moitié des livrets, soit 49 %, qualifient les musiciennes de vierges, la plupart d'entre eux ajoutant au terme l'adjectif « pieuses »². Bien que les filles du chœur des Mendicanti n'aient pas prononcé de vœux, non plus que les musiciennes des trois autres *ospedali*, elles étaient assimilées, dans l'imaginaire collectif, à des religieuses consacrées. C'est ce qui ressort également de la légende accompagnant la gravure que Vincenzo Coronelli consacrait aux filles du chœur des *ospedali* : vêtue d'une robe rappelant fortement celle des religieuses, la jeune fille y était la représentante des vierges et des orphelines « *ad musicalia inservientes* »³.

Représentants d'une nouvelle forme de spiritualité qu'expérimentaient quotidiennement les pensionnaires, dont la vie religieuse était intense, les *ospedali* n'en étaient pas moins fortement marqués par la volonté d'une administration laïque. Si leur fondation était le résultat direct des réflexions de la réforme catholique vénitienne, elle n'en était pas moins due à des laïcs, inspirés certes par des clercs mais qui avaient pris soin de laisser les ecclésiastiques à l'écart de l'administration de ces institutions. Toutefois, si les

² Le terme « *virgines* » apparaît sur trois livrets (2%), celui de « *piae virgines* », sur neuf livrets (7%), celui de « *piae virgines choristae* » ou « *piae virgines chori* », sur dix-huit (13%), celui de « *chori virginum* » ou « *virginibus choristis* », sur trente-huit (27%). Les autres termes employés sont « *filiae chori* », ou « *filiae choristis* » (vingt-sept livret, 19%), « *filiae xenodochii* » (dix-sept livret, 12%) et « *alumnis* » (deux livrets, 1 %). L'ensemble des pages de titres des livrets de l'*ospedale* des Mendicanti est reproduit en annexe 6.

³ CORONELLI (Vincenzo), *Ordinum religiosorum Ecclesie militante...*, Venise : s.n., 1707, pl. CXI (cf. annexe 7).

membres des congrégations appartenait aux élites dirigeantes de la République et non, à de rares exceptions près, au clergé vénitien, on peut néanmoins se demander si le modèle suivi était laïc ou religieux, inspiré de l'organisation conventuelle ou de l'administration républicaine.

1. Un modèle monacal ?

Si l'on observe les plans des *ospedali* tracés au XVIII^e siècle, avant les modifications architecturales introduites après chute de la République de Venise, le modèle suivi par les architectes apparaît de façon frappante (cf. annexe 2). L'exemple suivi pour le plan de l'*ospedale* des Incurabili était celui de l'institution éponyme romaine, et les gouverneurs des Derelitti ne purent, faute de place, concevoir des bâtiments selon une architecture préétablie, mais le dernier *ospedale grande*, construit *ex nihilo*, montrait une attention particulière au modèle conventuel. En effet, dans le cas des Mendicanti, de construction plus récente que les trois autres établissements, l'architecture monastique s'exprimait pleinement dans la conception des bâtiments en deux cloîtres enserrant des jardins clos, de part et d'autre de l'église⁴.

Le modèle conventuel était, d'évidence, en vigueur, aussi bien sur le plan architectural que pour l'organisation générale des *ospedali*. La vie quotidienne des pensionnaires, malades, orphelins ou personnel salarié, était en effet organisée selon des règles rappelant fortement la règle monastique, dont les statuts des *ospedali* reprenaient la structure et une partie du vocabulaire. Après une invocation religieuse (absente aux Incurabili, réduite à un simple « *Laus Deo* » pour la Pietà⁵, « *Benedictus Deus* » pour les Derelitti⁶ et « *A Laude, et Gloria di Dio Padre, Figliuolo, et Spirito Santo, della Gloriosa et Immacolata sempre Vergine Maria, Madre di Giesù Cristo Signore Nostro et ad onore del Beatissimo San Lazzaro particolar protettore del presente Ospitale* » pour les Mendicanti) et un rapide préambule rappelant l'origine de l'institution, ces statuts se présentaient sous la forme de chapitres destinés à préciser les devoirs de tous les membres de la congrégation, mais également du clergé, des

⁴ Pour plus de précision sur l'architecture des *ospedali*, on consultera avec profit les ouvrages et articles suivants : FRANZOI (Umberto) et DI STEFANO (Dina), *Le chiese di Venezia*, Venise : Alfieri, 1976, 548 p. ; AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia), *Nel regno...*, *op. cit.* ; HOWARD (Deborah) et MORETTI (Laura) (dir.), *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, Milan : Mondadori, 2006, 406 p.

⁵ *Capitoli et ordini per il buon governo del pio hospitale della Pietà*, Venise : s. n., 1721, p. 3.

⁶ *Capitoli et ordini per il buon governo del pio hospitale de poveri derelitti appresso Santi Giovanni e Paolo di Venetia*, manuscrit daté de 1667 et 1668, conservé à Venise, IRE, DER A 5. L'invocation disparaît dans les statuts imprimés postérieurement.

salariés et des pensionnaires de l'*ospedale*. Le vocabulaire employé était lui aussi d'inspiration monastique : alors que les gouverneurs se réunissaient en « congrégation », les jeunes filles étaient placées sous l'autorité d'une « prieure » et les gouverneurs étaient souvent qualifiés de « frères »⁷. Le modèle suivi était probablement celui des congrégations religieuses post-tridentines, notamment Somasques, Théatins et Barnabites, présents dans au moins trois des quatre *ospedali*. La règle de saint Augustin à laquelle obéissaient ces ordres nouvellement fondés insistait sur l'importance de la vie en communauté et la nécessité d'agir en faveur des pauvres, préoccupations que l'on retrouvait dans les statuts des *ospedali*⁸. Enfin, l'élection à vie n'avait cours ni chez les Théatins, ni chez les Somasques, qui élisaient chaque année le général de leur ordre, exemple sans doute suivi par les congrégations des *ospedali* élisant annuellement leurs présidents et les députés aux charges les plus importantes.

Si les statuts et l'architecture traduisaient un modèle monastique incontestable, le mode de vie des pensionnaires des *ospedali*, notamment les jeunes filles, s'inspirait lui aussi des habitudes conventuelles. Ainsi, les gouverneurs se montraient très attentifs à ce que les jeunes pensionnaires s'habillent et se coiffent de façon décente, la modestie de la vêtue étant l'expression d'une vie morigénée, d'où étaient absents passions et sentiments⁹. Au cours du XVII^e siècle, la mise en place d'une véritable politique vestimentaire destinée à identifier les orphelins, puis les filles du chœur par rapport à leurs camarades « du commun » rappelait en partie l'habitude conventuelle de l'habit monacal¹⁰.

Si la présence d'un uniforme au XVIII^e siècle, du moins pour une partie des pensionnaires, pouvait rappeler les usages conventuels, il en allait de même avec la réglementation des sorties. Les pensionnaires, quel que fut leur âge et leur statut, devaient en effet demander l'autorisation de s'absenter, ne fut-ce que pour quelques heures. Les permissions d'absences longues (plus d'une journée) étaient à solliciter auprès des gouverneurs, qui se réunissaient en congrégation pour accorder leur autorisation. Celle-ci pouvait être obtenue uniquement si la jeune fille était accompagnée d'un membre masculin de

⁷ Le terme « *fratelli* » se trouve principalement dans les archives du XVI^e siècle, notamment aux Derelitti (voir Venise, IRE, DER B 1, *passim*), mais aussi le dernier testament du peintre Lorenzo Lotto, gouverneur dans cet *ospedale* de 1530 à 1549 (LOTTO (Lorenzo), *Il « Libro di spese diverse » con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, éd. par P. Zampetti, Venise / Rome : Istituto per la collaborazione culturale, 1969 p. 236). Dans les archives des Incurabili, on trouve la mention de « *confratelli* » jusqu'à la fin du XVIII^e siècle (ASV, OLP, b. 1031, *passim*).

⁸ AUGUSTIN (saint), *Œuvres complètes*, trad. du lat., Bar-le-Duc : L. Guérin, 1864-1873, t. III, p. 597-591.

⁹ *Capitoli... Pietà*, *op. cit.*, p. 13. On retrouvait les mêmes préoccupations dans le règlement des Zitelle, qui précisait que « *tutte vestiranno in un medesimo modo, e nel vestirsi di tre cose sole s'averà cura, della sanità, onestà, e nettezza, del resto ciò che di più si facesse saria una mera vanità secolare, e mondana, che deve essere da questa casa in tutto e per tutto bandita* » (*Costituzioni...*, *op. cit.*, partie VII, chap. XXVI, p. 110).

¹⁰ Sur cette question, voir partie 3, chap. 1 et 2.

sa famille ou d'une personne connue des gouverneurs, qui s'engageait à venir la chercher et à la raccompagner jusqu'à la porte de l'*ospedale*. Les mêmes règlements de moralité ayant statué en 1699 sur la tenue vestimentaire des jeunes filles des Mendicanti consacraient deux chapitres aux conditions des sorties. Celles-ci devaient être autorisées par écrit par les quatre présidents de la congrégation, et il était formellement interdit aux pensionnaires de rentrer après le coucher du soleil. Si cette interdiction n'était pas respectée et qu'une jeune fille passait la nuit hors de l'*ospedale*, la prieure devait en aviser les présidents, chargés de prendre les mesures qui s'imposaient en recourant aux « plus sévères corrections que méritait la nature de la transgression »¹¹.

En théorie, les visites à l'intérieur de l'*ospedale* étaient elles aussi très réglementées, réservées à la famille proche et effectuées dans le vestibule, sous la surveillance de la concierge (*portiniera*) ou de la prieure, qui devait également donner son accord pour toute transmission de courrier ou de présents. Les jeunes filles des Mendicanti ne pouvaient ainsi recevoir la visite de leurs proches parents (parents, frères et sœurs) qu'une fois par mois, tandis que les oncles, tantes et cousins n'obtenaient l'autorisation d'entrer dans l'institution qu'une fois par trimestre. En outre, tous les colis et les lettres arrivant ou quittant l'*ospedale* étaient soumis à la censure de la prieure, seuls les proches parents ayant théoriquement le droit de correspondre avec les filles du chœur ou du commun¹². Bien évidemment, ces règles strictes n'étaient pas appliquées à la lettre, comme l'illustre la nécessité pour chaque congrégation de les répéter de façon régulière, mais leur présence dans les statuts révélait nettement l'influence de la règle conventuelle sur l'esprit des rédacteurs.

Enfin, l'organisation de la vie quotidienne dans les *ospedali* était fortement marquée par la spiritualité, la journée des pensionnaires étant rythmée par les offices. Les statuts des Mendicanti indiquaient que tous les résidents de l'*ospedale* devaient assister quotidiennement à la messe et se confesser une fois par semaine, à l'exception des malades alités, dispensés de messe quotidienne mais qui étaient contraints à la confession tous les trois jours¹³. Tous devaient également se confesser à Noël et avant chaque fête dédiée à la Vierge¹⁴, les gouverneurs délégués à l'église et aux affaires spirituelles étant chargés de vérifier que chacun se soumettait en temps voulu à ses obligations religieuses¹⁵. Afin que « tous ceux de ce lieu puissent vivre dévotement et chrétiennement », le chapelain et le sacristain vérifiaient la fréquence des

¹¹ *Ibid.*, chap. IV et V.

¹² Venise, IRE, MEN C 2, fol. 175, 13 mai 1676.

¹³ *Capitoli... Mendicanti, op. cit.*, chap. VII, p. 25.

¹⁴ *Ibid.*, chap. XIII, p. 61.

¹⁵ *Ibid.*, chap. VII, p. 26.

confessions à travers un système de jetons de cuivre, frappés avant chaque fête importante et donnés aux résidents de l'*ospedale* après la confession¹⁶.

Outre l'assistance quotidienne à la messe, tous les pensionnaires devaient prier chaque jour « pour l'exaltation de Notre Sainte Mère l'Église, pour l'éradication de l'hérésie, pour cette très pieuse République et pour tous leurs bienfaiteurs », et assister aux messes données en mémoire des gouverneurs et des bienfaiteurs de leur *ospedale*¹⁷. Les enfants étaient élevés « dans la crainte de Dieu » et apprenaient « les dévotions et les oraisons », sur le modèle mis en œuvre dès le début du XVI^e siècle aux Derelitti par Girolamo Miani. Il est possible en outre que les pensionnaires aient suivi en partie l'office des heures : les statuts des Mendicanti indiquaient que la prieure devait s'assurer que les femmes faisaient chaque jour leurs oraisons, qu'elles « fréquentaient les exercices spirituels » et qu'elles étaient présentes « aux messes et autres offices divins »¹⁸. Les statuts de Derelitti, quant à eux, précisaient que les jeunes filles de l'*ospedale* devaient, les jours de fête religieuse, « réciter en chœur à voix haute l'office et les autres oraisons d'obligation qu'on leur permet de dire en travaillant » le reste de l'année¹⁹. La journée des pensionnaires de cet *ospedale*, détaillée dans les statuts, était fortement marquée par les exercices de dévotion, et le silence était de rigueur à la fois pendant les repas et pendant les déplacements à l'intérieur des bâtiments, ce qui n'allait pas sans rappeler la règle en vigueur dans les monastères bénédictins²⁰.

Pour autant, et contrairement à ce que l'on trouve bien souvent sous la plume des voyageurs du XVIII^e siècle, les *ospedali* n'étaient pas des couvents, et leurs pensionnaires n'étaient pas astreints à la clôture. Pour restrictives qu'elles fussent, les conditions autorisant les sorties temporaires existaient, et les pensionnaires des deux sexes sollicitaient et obtenaient fréquemment des permissions. De même, les hôtes masculins quittaient l'*ospedale* dès qu'ils sortaient de l'enfance et trouvaient à se placer chez un maître artisan ou dans une riche demeure vénitienne, avec l'aide des gouverneurs. Les femmes pouvaient elles aussi quitter l'*ospedale* pour travailler, les restrictions touchant les seules filles du chœur, dont la formation était longue et coûteuse et qui devaient œuvrer pour la chapelle musicale pendant

¹⁶ Aux Mendicanti, les jetons portaient « une image de Notre Seigneur d'un côté, et une image de saint Lazare de l'autre » (*Ibid.*, chap. XIII, p. 61). Ce système n'est pas sans rappeler celui des méreaux en usage chez les protestants au XVI^e siècle. Le méreau était un jeton de plomb donné par le consistoire aux fidèles, sans lequel ils ne pouvaient pas participer aux quatre cènes annuelles. Chaque église coulait son propre méreau, qui portait d'un côté une inscription, de l'autre une image symbolique (voir DELORMEAU (Charles), *Les méreaux de communion des églises protestantes de France et du Refuge*, Mialet : Musée du Désert, 1999, 39 p.).

¹⁷ *Capitoli... Mendicanti*, *op. cit.*, chap. VII, p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, chap. XV, p. 71.

¹⁹ *Capitoli... Derelitti*, *op. cit.*, chap. IV, p. 37.

²⁰ Sur cette question, voir partie 3, chap. 1 et 2.

dix ans, et former à leur tour au moins deux musiciennes, avant de pouvoir solliciter une autorisation de sortie définitive. Si celle-ci n'était accordée par la congrégation qu'après mure réflexion, toutes les musiciennes ayant sollicité une autorisation de sortie pour se marier ou entrer dans les ordres l'obtinrent, signes que le modèle monacal ne s'étendait pas au statut des pensionnaires, qui d'ailleurs ne prononçaient pas de vœux religieux.

2. Une inspiration républicaine

Si l'organisation monastique pouvait servir de modèle aux gouverneurs, notamment en ce qui concernait l'architecture et l'organisation de la vie quotidienne des pensionnaires, le modèle conventuel n'était pas le seul à être suivi. En effet, l'organisation administrative des *ospedali* et le mode de fonctionnement des congrégations rappelaient par bien des aspects d'autres structures de la République Sérénissime. Le mode de scrutin en usage dans la congrégation, utilisé à la fois pour élire les membres et voter les décisions impliquant l'*ospedale* et ses pensionnaires, était semblable à celui pratiqué par le Grand Conseil. Les gouverneurs utilisaient en effet la *ballotazione*, méthode électorale consistant à voter au moyen de petites balles dans des urnes de couleur différente : blanche pour accepter la motion, verte pour la refuser, rouge pour indiquer que l'on ne souhaite pas se prononcer (*non sincere*)²¹. Selon Jane Baldauf-Berdès, la fonction de semainier (*settimaniero*), charge hebdomadaire donnant à un gouverneur référent la possibilité de délivrer de grosses sommes d'argent, la responsabilité des clefs et, aux Derelitti, des relations avec les organes officiels de la République, était elle aussi directement inspirée, à la fois dans l'appellation et dans la fonction, de la charge homonyme existant à la *Quarantia criminale*²².

Plus largement, il est aisé de voir dans l'organisation administrative des *ospedali* une reproduction, en modèle réduit et simplifié, des organes dirigeants de la République de Venise. La congrégation, ouverte à tous les gouverneurs prenait alors une allure de Grand Conseil, tandis que les présidents, élus par leurs pairs, joueraient *mutatis mutandis* le rôle du Conseil des Dix. On peut noter toutefois que les *ospedali* se montraient plus ouverts que la majeure partie des organes administratifs de la République, puisqu'ils étaient accessibles au

²¹ L'aquarelle de Giovanni Grevenbroch consacrée aux « *ballottini* », orphelins de la Pietà, des Derelitti et des Incurabili employés lors des scrutins du Grand Conseil, représente ces urnes, en usage également dans les *ospedali* (GREVENBROCH (Giovanni), *Gli abiti de' Veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, Venise : Filippi, 1981, vol. IV, p. 11).

²² BALDAUF-BERDES (Jane), *Women musicians of Venice : musical foundations (1525-1855)*, Oxford : Clarendon press, 1993, p. 70.

« deuxième ordre », c'est-à-dire aux citoyens (*cittadini*), ainsi qu'aux nobles de terre ferme et aux populaires (*popolani*), trois catégories exclues du Grand Conseil.

À l'instar du système monacal, les organes administratifs de la République de Venise fournissaient donc une source d'inspiration pour l'organisation des *ospedali*, mais les congrégations restaient indépendantes, du moins en théorie, par rapport au pouvoir central. Toutefois, dès l'origine et jusqu'à la fin de l'époque moderne, les congrégations étaient constituées de membres de familles influentes de Venise, qui siégeaient également dans les conseils de la République. L'indépendance théorique dont jouissaient les *ospedali* était donc contrebalancée par des liens officieux réels et puissants avec les organes du gouvernement vénitien. Par ailleurs, dès le XVI^e siècle, la République de Venise affirma son emprise sur les *ospedali* et les autres institutions charitables en créant la charge de « Provéditeur aux hôpitaux et aux lieux pieux » (*Provveditore sopra ospedali e luoghi pii*)²³. Si la congrégation avait encore la haute main sur les décisions concernant son *ospedale*, elle devait dorénavant en référer aux provéditeurs, qui avaient un droit de visite et pouvaient demander au Sénat d'intervenir s'ils estimaient avoir rencontré des dysfonctionnements. À partir de 1777, à la suite de la faillite des Incurabili puis des Mendicanti, les quatre *ospedali* furent mis sous la tutelle des provéditeurs, chargés par le Sénat de superviser tous les actes administratifs de ces institutions. À l'origine, cette mise sous tutelle se limitait à la nomination, dans chaque *ospedale*, d'un « agent » censé rendre compte aux provéditeurs des décisions prises par les congrégations. Dès le début des années 1780, cependant, les provéditeurs prirent progressivement de plus en plus d'importance dans la gestion administrative des *ospedali*, finissant par rendre caduques les réunions de la congrégation en prenant à sa place les décisions importantes.

Outre l'inspiration républicaine, bien présente dans le fonctionnement des congrégations, le modèle monacal était prégnant dans l'organisation de la vie quotidienne des pensionnaires. Si les *ospedali* étaient l'expression d'une nouvelle forme de spiritualité, et que les gouverneurs étaient attentifs à se mettre sous l'invocation de la Vierge ou du Saint-Esprit, ils veillaient à ne dépendre d'aucun ordre religieux et tenaient à leur indépendance vis-à-vis de l'Église de Rome. À Venise, les hôpitaux, hospices et autres « lieux pieux » relevaient de la juridiction laïque, ce qui explique leur absence quasi-totale dans les rapports des évêques au Saint-Siège. En 1585, Sixte-Quint avait réaffirmé l'importance de ces *relationes ad limina*,

²³ Créés de façon provisoire en 1561, puis permanente en 1565, les trois provéditeurs avaient une mission de contrôle, s'assurant en particulier du respect des statuts *Capitoli* et de la bonne exécution des testaments en faveur des *ospedali* (MILAN (Catia), POLITI (Antonio) et VIANELLO (Bruno) (dir.), *Guida alle magistrature...*, op. cit., p. 153).

adressées par les évêques à la Congrégation du Concile après les visites régulières qu'ils étaient tenus d'effectuer dans leurs diocèses. Ces visites triannuelles donnaient lieu à un rapport de l'évêque, qui devait aborder, dans l'ordre, les douze points suivants : le diocèse, l'église cathédrale, les autres églises, le clergé, le séminaire, les monastères féminins, les monastères masculins, les hospices et les lieux pieux, les hôpitaux et les orphelinats, les confraternités laïques, la doctrine chrétienne, le peuple chrétien²⁴.

À Venise, ces rapports étaient effectués par le patriarche, plus haute autorité ecclésiastique de la République depuis 1451. Ces *relationes ad limina* mentionnent rarement les *ospedali* et les lieux pieux de Venise, parce qu'ils étaient sous juridiction entièrement laïque. Ils avaient même été exclus de la visite apostolique de 1581, après de longues discussions entre le Saint-Siège et la Sérénissime, qui n'entendait pas accepter l'autorité ecclésiastique dans un domaine qui lui semblait ne pas relever des autorités ecclésiastiques. Les rapports des patriarches n'évoquent donc que brièvement les institutions charitables de Venise, ne faisant d'ailleurs aucune différence entre hôpitaux et hospices. Ils se contentent de nommer les quatre *ospedali maggiori*, et d'indiquer qu'il en existe d'autres, dits « mineurs ». Exemple unique, le patriarche Francesco Vendramin évoquait en 1612 dans son rapport les quatre *ospedali grandi*, précisant qu'il avait lui-même fait partie de la congrégation de celui des Mendicanti pendant de nombreuses années, avant son élection comme patriarche en 1605²⁵.

Si les *ospedali* de Venise jouissaient d'une grande indépendance vis-à-vis de l'Église de Rome, à l'instar de la République elle-même qui refusait, par exemple, le rite romain dans la basilique, ils étaient aussi relativement peu liés aux autorités ecclésiastiques vénitiennes. Les premiers statuts des Derelitti précisait ainsi que l'*ospedale* avait été fondé « sans aucune autorité ecclésiastique et aucune titulature de saint sur aucune église », signe de la volonté de la première congrégation d'inscrire son action dans une indépendance totale vis-à-vis des autorités religieuses de la République²⁶. De fait, cette institution était autonome par rapport à l'épiscopat vénitien, tandis que les *ospedali* des Mendicanti et des Incurabili étaient assujettis à l'autorité du patriarche, sans l'approbation duquel le chapelain et le sacristain choisis par les gouverneurs ne pouvaient exercer leur charge²⁷. La Pietà, plus étroitement liée au doge et à son entourage, dépendait également des autorités ecclésiastiques de la

²⁴ Sur les *relationes ad limina* au XVII^e siècle à Venise, voir TRAMONTIN (Silvio), « La diocesi nelle relazioni dei patriarchi alla Santa Sede », dans *La chiesa di Venezia nel Seicento*, Venise : Ed. Studium cattolico veneziano, 1992, p. 55-90.

²⁵ *IBID.*, p. 62.

²⁶ Venise, IRE, DER A 1, 1537, cité par ELLERO (Giuseppe), *Arte e musica...*, *op. cit.*, p. 98.

²⁷ *Capitoli... Mendicanti*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 59.

République, en raison de son emplacement, aux confins du diocèse. Le *primicerio*, qui occupait la fonction de chanoine de saint Marc, était ainsi desservant *ex officio* de la chapelle de la Pietà, mais la congrégation de cet *ospedale* renâclait parfois sous son autorité et tentait régulièrement de s'en affranchir. En 1784, par exemple, les gouverneurs semblent choisir eux-mêmes les prêtres desservant leur église, sans attendre qu'ils soient nommés par le *primicerio*, ce qui leur valut une verte semonce du doge lui-même, ainsi que l'invalidation de leur choix²⁸.

La relative indépendance des *ospedali grandi* vis-à-vis des autorités religieuses de la République et de l'Église de Rome se doublait d'une administration strictement laïque d'où étaient exclus de fait les ecclésiastiques²⁹. Liés aux ordres religieux qui avaient contribué à leur création, notamment Théatins et Somasques, les *ospedali* occupaient une position originale parmi les établissements charitables vénitiens, résumée en ces termes par un chroniqueur en 1706 : « Dans cet hôpital [des Mendicanti], on soigne les pauvres lépreux, on recueille les orphelins, et d'autres pauvres : au temporel, il est dirigé par des gentilshommes et des *cittadini* et, au spirituel, par les pères Somasques³⁰ ».

II. Le fonctionnement des congrégations

Les gouverneurs des *ospedali* avaient en charge la gestion de plusieurs centaines de nécessiteux, dont l'âge, l'état de santé et les besoins variaient selon les établissements, mais qui avaient en commun la pauvreté et l'absence de soutien familial. La supervision de l'ensemble de ces pauvres n'était pas une mince affaire, si l'on considère que l'intégralité de

²⁸ La copie de la lettre adressée à la congrégation par le doge Paolo Renier se trouve dans les archives de la Pietà : « *D'ordine del Serenissimo D.D. Polo Renier, per la Dio Grazia Doge di Venezia. Essendo pervenuto a notizia nostra che di recente siasi fatta elezione de' pretti Giuseppe Michieli, col titolo di confessore, e Francesco Cattaruzzi in qualità di capellano nella chiesa della Pietà, e ciò di autorità incompetente, turbativa e pregiudicante quella, che a noi s'aspetta, resta ora commesso alla Cancelleria Primiceriale di non admettere tali elezioni, che restano da noi presentemente rimosse, e sospese, e di non riceverne in avvenire di tale natura, che offendessero il nostro diritto. Ed il presente sarà consegnato alla Cancelleria Primiceriale sudetta, e ne sarà data notizia alli ministri dell'ospitale à quali spetta per le rispettua esecuzione. Data dal nostro ducal palazzo li 31 agosto 1784. Polo Renier Doge di Venezia fec.* » (Venise, ASV, OLP, b. 683, 31 août 1784).

²⁹ Ce n'était le cas ni dans les *scuole* (cf. *supra*) ni dans un certain nombre d'autres institutions charitables vénitiennes : les statuts des Catecumeni, par exemple, prévoyaient la présence constante d'au moins un Jésuite au sein de la congrégation (Rome, Archivium romanum Societatis Jesu, Ven. 117, fol. 140-158, cité par AIKEMA (Bernard), *Nel regno...*, op. cit., p. 215). Aux Zitelle, en revanche, les prêtres et les religieux étaient exclus de la congrégation (LUNARDON (Silvia), « Le Zitelle... », art. cit., p. 19).

³⁰ PACIFICO (Pietro Antonio), *Cronaca veneta sacra e profana...*, Venise : F. Pitteri, 1706, p. 301-303.

l'organisation de la vie quotidienne à l'intérieur de l'*ospedale* incombait à sa congrégation : chargés de statuer sur les règles de vie à adopter dans leur institution, les gouverneurs devaient également en recruter les employés, organiser le ravitaillement, décider des admissions des malades et des renvois des bien-portants, faire régner la discipline, gérer les legs et les dons, engager les prédicateurs et les maîtres de musique, faire le lien avec les autorités civiles et religieuses, statuer sur l'opportunité des mariages, des entrées en religion ou des placements des pensionnaires et enfin s'assurer de l'équilibre financier, en participant au besoin au renflouement financier de leur établissement. Les charges spécifiques étaient réparties entre les membres de la congrégation afin que l'ensemble des activités de l'*ospedale* fût supervisé par un ou plusieurs gouverneurs.

1. Points communs et divergences

Les congrégations étaient composées d'un nombre de gouverneurs variable selon les époques et les *ospedali* : si le nombre de membres d'une congrégation était fixé par décret à vingt-quatre aux Mendicanti³¹ et de douze à vingt-quatre aux Incurabili³², le nombre effectif de gouverneurs dans les quatre *ospedali* ne cessa d'évoluer au cours de l'époque moderne. Si les statuts ne fournissent aucune information sur la consistance des congrégations, il est cependant possible d'extraire des archives, notamment des *Notatori*, de précieuses indications. Ainsi, en 1777, les gouverneurs des Mendicanti écrivaient au doge que près de 950 patriciens et citoyens avaient fait partie de la congrégation depuis son origine³³. On sait également que jusqu'en 1655, la Pietà était dirigée non par une congrégation mais par six gouverneurs. Au XVI^e siècle, la congrégation des Derelitti était plus fournie puisqu'elle comptait en moyenne une vingtaine de gouverneurs, ce nombre pouvant atteindre la trentaine (dans les années 1570) ou dépasser de peu la dizaine (entre 1545 et 1555)³⁴. À partir du milieu du XVII^e siècle, le nombre de gouverneurs semble s'établir entre trente et soixante dans les

³¹ « Furono finalmente l'anno 1599 17 gennaio dal medesimo eccellentissimo Senato eletti dodici nobili principali et altre tanti cittadini e mercanti principali di questa città a quali con titolo de governatori fù comessa la cura e pensiero di trovar il luoco e far provisione del danaro necessario per erezione e conservazione del detto ospitale ; e datogli facoltà e autorità insieme con li successori loro, ridotti al numero di dodici almeno con li due terzi delle balotte, di operare quello stimeranno bene per tal effetto et aver cura delle entrate della dispenza del dinaro e di far insieme tutte quelle provisioni et operazioni che conosceranno per loro prudenza poter esser di beneficio e utilità del detto ospitale » (*Capitoli... Mendicanti*, op. cit., p. 4).

³² « L'Ospitale degli Incurabil per detto decreto [del Maggior Consiglio del 7 gennaio 1538] doveva governarsi da un numero di nobili e cittadini non maggiore di 24 nè minore di 12 » (MALFATTI (Bartolomeo), *Cenni storici sull'ospitale degl'Incurabili*, Venise : G. Cecchini, 1844, p. 6-7).

³³ Venise, IRE, MEN B 7, mai 1777.

³⁴ Ces ordres de grandeurs ont été calculés à partir du *Notatorio* coté DER B 1 et conservé à l'IRE.

quatre *ospedali*, même si la proportion de membres des congrégations effectivement présents lors des réunions était bien moins importante³⁵.

L'une des sources principales pour évaluer l'importance numérique d'une congrégation est fournie par les comptes-rendus d'élection de l'abbé de Cereto, choisi par les membres de la famille Dolfin et les gouverneurs des Derelitti et des Mendicanti. Les congrégations de ces deux institutions étaient pour l'occasion présentes au complet, ou presque, et comptaient respectivement 41 et 52 membres en 1727, cinquante et 41 membres en 1760 et trente-neuf et trente-trois membres en 1789, certains présents dans les deux *ospedali* à la fois³⁶. Ces chiffres doivent toutefois être majorés pour prendre en compte les absents le jour de l'élection de l'abbé, ce qui porte la congrégation des Derelitti à une cinquantaine de membres et celle des Mendicanti à une quarantaine, voire une cinquantaine, deux évaluations corroborées par d'autres documents. En 1776 en effet, un rapport adressé au Sénat évaluait à « cinquante environ » les membres de la congrégation originelle des Derelitti, tandis que vingt ans plus tard, plusieurs gouverneurs furent élus afin que la congrégation compte soixante membres « comme c'était le cas autrefois »³⁷. La congrégation des Mendicanti semblait quant à elle être composée de quarante à cinquante membres dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, deux documents de cette époque reportant les noms de quarante-cinq et cinquante-et-un gouverneurs³⁸.

Les archives des Incurabili, bien que très lacunaires, laissent à penser que la congrégation de cet *ospedale* est plus consistante, puisqu'un document datable de 1775 donnait les noms des soixante-douze gouverneurs présents à cette date³⁹. La Pietà, en revanche, comptait un nombre de gouverneurs plus proche des congrégations des Mendicanti, puisqu'une extrapolation à partir des présences effectives aux réunions permet d'évaluer les membres de la congrégation à une petite vingtaine au XVII^e siècle, de trente à quarante au siècle suivant. Si l'on considère que le nombre total de gouverneurs présent à la Pietà entre 1655 et 1794 n'excédait pas 228, tandis que les Derelitti totalisaient pour la même période 389 gouverneurs, et que l'on maintient ces proportions, la congrégation de la Pietà devait être formée d'un nombre de gouverneurs inférieur de 40 % à celle des Derelitti. S'il est admis que

³⁵ Ce qui explique la différence entre les chiffres fournis ici et le nombre de gouverneurs indiqués en annexe 3, puisque cette annexe ne comptabilise que les gouverneurs effectivement présents l'année concernée.

³⁶ Venise, IRE, MEN B 5, 17 mars 1727 ; MEN B 7, 4 mai 1760 et DER B 14, p. 249-250, 19 avril 1789.

³⁷ Venise, IRE, DER G 4, n° 11, 1^{er} mars 1776 et DER B 14, p. 287, 6 septembre 1795.

³⁸ Venise, ASV, *PSO*, b. 80, s. d.

³⁹ Venise, ASV, *PSO*, b. 75, « *Personale* ». La présence conjointe d'Alessandro Barziza, nommé gouverneur le 2 février 1775, et de son père Vincenzo Carlo, mort la même année, permet de dater sans doute aucun ce document.

cinquante à soixante gouverneurs composaient la congrégation de cet *ospedale*, il est donc logique que celle de la Pietà en ait compté entre trente et quarante.

Afin de maintenir toujours un nombre suffisamment élevé de gouverneurs dans la congrégation, des élections avaient lieu régulièrement : entre 1655 et 1794, la Pietà comptait en moyenne un nouveau gouverneur tous les sept mois, les Derelitti, un tous les quatre mois. Ces élections pouvaient avoir lieu à date fixe, par exemple lors de l'élection annuelle des présidents et des députés, ou bien en cas de décès ou d'absence prolongée d'un gouverneur, tout au long de l'année. La première solution semblait être en vigueur surtout au XVII^e siècle, principalement aux Mendicanti, tandis que la seconde solution fut progressivement préférée dans tous les *ospedali*.

Si de nouveaux gouverneurs étaient régulièrement élus, c'était non seulement pour assurer à la congrégation un nombre suffisant de membres, mais également, et surtout, pour permettre aux réunions d'avoir lieu en présence du quorum requis par les statuts, sans lequel, sauf exception, aucune décision ne peut être prise. Seule la congrégation de la Pietà semblait pouvoir entériner des décisions quel que fût le nombre de gouverneurs présents : il n'était pas rare de voir, notamment au XVII^e siècle, des réunions se tenir avec seulement quatre gouverneurs (cf. *infra*). Aux Derelitti, le nombre minimum de gouverneurs présents à une réunion était fixé par les statuts à huit, « sans préjudice des affaires requérant un plus grand nombre [de gouverneurs], selon les recommandations afférentes à ce sujet »⁴⁰. Aux Mendicanti et aux Incurabili, le quorum s'établissait à douze gouverneurs présents, nombre difficile à atteindre, en particulier aux Mendicanti où la congrégation était moins fournie⁴¹. Dès l'origine, le nombre de douze gouverneurs, établi par les statuts de cet *ospedale*, fut difficile à atteindre⁴². Dès 1600, un an après l'élection des vingt-quatre premiers gouverneurs, la difficulté de réunir le quorum fut surmontée en élisant seize nouveaux gouverneurs, portant le nombre minimal requis à un tiers de la congrégation⁴³. Au XVIII^e siècle, le quorum étant de nouveau difficile à réunir, plusieurs expériences furent menées : le plus souvent, la réunion était ajournée, parfois plusieurs fois d'affilée. Ce fut le cas, par exemple, le 2 février 1771, date traditionnelle pour l'élection des nouveaux présidents et députés : seuls neuf gouverneurs s'étant présentés, la réunion fut reportée de deux semaines. Le 17 février, les gouverneurs

⁴⁰ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 9.

⁴¹ Dans cet *ospedale*, le quorum était d'autant plus difficile à réunir que certaines décisions devaient être prises non à douze mais à vingt-quatre gouverneurs, notamment en cas de départ définitif d'une pensionnaire (voir dans IRE, MEN B 7, 16 septembre 1767, les décisions des 22 juin 1670 et 13 avril 1751, citées à l'occasion de la réunion statuant sur le mariage de la violoniste virtuose Maddalena Lombardini avec le compositeur Lodovico Sirmen, en présence de seulement dix-neuf gouverneurs).

⁴² *Capitoli ...Mendicanti, op. cit.*, p. 4.

⁴³ *Ibid.em.*

n'étaient plus que huit, ce qui entraîna l'ajournement de la réunion au 24 février, date à laquelle les élections purent finalement avoir lieu, vingt-quatre gouverneurs s'étant présentés⁴⁴.

En cas d'urgence, lorsque le quorum n'était pas réuni, les gouverneurs présents pouvaient également voter afin d'autoriser exceptionnellement la tenue de la réunion. Ce fut le cas à de nombreuses reprises dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, notamment aux Mendicanti. Dans cet *ospedale*, la majorité des décisions fut prise progressivement hors réunions de la congrégation, en petits comités, sous la responsabilité des présidents qui se contentaient de faire inscrire le résultat des votes sur le *Notatorio*⁴⁵. Les Incurabili aussi semblaient rencontrer quelques difficultés pour réunir le quorum, notamment à la fin du XVIII^e siècle : en 1768, les gouverneurs décidèrent ainsi de revenir sur le nombre immuable de douze présents, afin de faciliter les réunions de la congrégation⁴⁶.

En théorie, ces réunions devaient avoir une périodicité hebdomadaire, afin que les affaires courantes de l'*ospedale* fussent traitées rapidement. C'est ce qu'indiquaient les différents statuts, qui précisaient parfois également l'heure de la réunion : aux Mendicanti, la congrégation devait se retrouver « chaque dimanche, après le [Grand] Conseil », tandis que les gouverneurs des Derelitti se réunissaient à partir de 1678 « chaque lundi », trois heures (l'été) ou une heure (l'hiver) avant le crépuscule⁴⁷. Dans la pratique, le nombre de réunions annuelles dépassait rarement la vingtaine, la congrégation ne se réunissant guère qu'une à deux fois par mois. Cette moyenne était toutefois sujette à de fortes variations selon la période et l'institution (cf. *infra*, figure 10).

Ainsi, on observe à la Pietà une progression sensible entre le milieu du XVII^e siècle et la première décennie du siècle suivant : bien que la courbe se présente de façon quelque peu chaotique, le nombre de réunions annuelles ne cessa d'augmenter entre 1655 et 1713, atteignant un maximum de 41 cette dernière année. Cette progression continue s'explique par l'importance accrue de l'institution au cours du XVII^e siècle, le nombre sans cesse plus grand d'enfants accueillis et la mise en place d'une activité musicale dont l'organisation initiale nécessita de nombreuses réunions. L'année 1714, qui vit la congrégation se réunir trente-trois fois, marquait le début d'un déclin progressif mais continu du nombre de réunions jusqu'en 1783. Cela s'expliquait par une organisation administrative plus rationnelle, qui se traduisit

⁴⁴ Venise, IRE, MEN B 7, 2 février 1771 (n. st.), 17 février 1771 (n. st.) et 24 février 1771 (n. st.).

⁴⁵ Venise, IRE, MEN B 7, *passim*.

⁴⁶ Venise, ASV, OLP, b. 1031, fol. 35, 4 mars 1768.

⁴⁷ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 11 et *Capitoli...Mendicanti, op. cit.*, p. 11. Les statuts des Derelitti précisaient que jusqu'en 1678, les réunions avaient lieu le dimanche, après le Grand Conseil l'hiver et quatre heures avant le crépuscule l'été.

par un plus grand nombre de sujet traités au cours d'une seule réunion, en limitant par conséquent le nombre annuel.

Dans les trois autres *ospedali*, la situation était quelque peu différente : les maigres informations fournies par l'*ospedale* des Incurabili indiquaient une moyenne annuelle de dix à quinze réunions environ dans les années 1760 et 1770, chiffre qui se situe entre ceux des Mendicanti (sept réunions par an en moyenne à cette période) et ceux des Derelitti (entre quinze et vingt-cinq réunions par an selon les années). Le petit nombre de réunions convoquées aux Mendicanti s'expliquait peut-être par l'habitude prise, au XVIII^e siècle, de prendre la majeure partie des décisions en comité réduit, mais les informations disponibles pour le XVII^e siècle indiquent que les congrégations de cet *ospedale* s'étaient toujours réunies avec une constance remarquable, environ une fois par mois, à l'exception des mois de villégiature. Néanmoins, le nombre de réunions dans la seconde moitié du XVIII^e siècle est presque deux fois inférieur à celui du siècle précédent, ce qui tendrait à confirmer l'hypothèse d'une gestion moins collégiale de l'institution (cf. figure 5). Aux Derelitti, en revanche, le nombre de réunions se maintint autour de vingt à vingt-cinq par an entre les années 1730 et 1770, avant de chuter de façon vertigineuse à partir de 1777. Cette chute s'observe également aux Mendicanti et, dans une moindre mesure à la Pietà. Elle s'explique aisément par la faillite de deux des *ospedali* et la mise sous tutelle de l'ensemble des institutions charitables, qui limitaient très fortement la marge de manœuvre des congrégations, dont l'obligation de réunion devint de fait caduque.

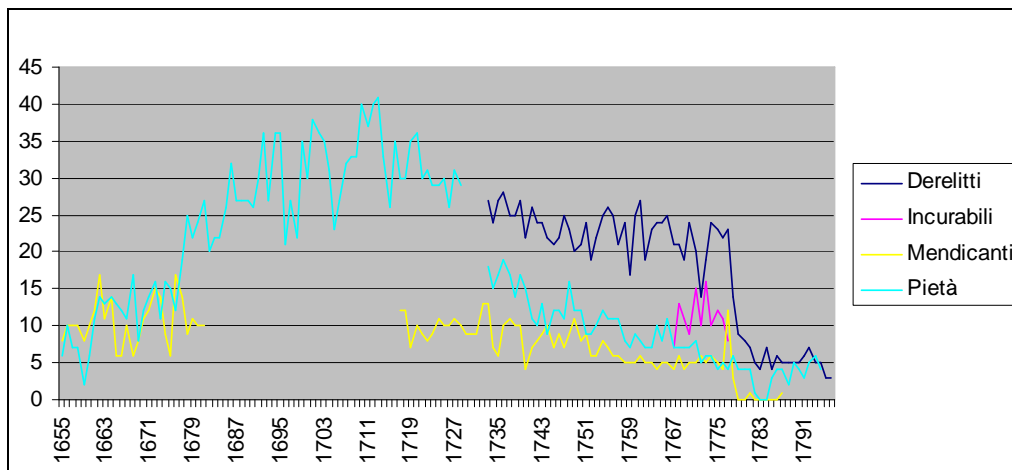


Figure 5 : Nombre de réunions annuelles dans les quatre *ospedali* de Venise (1655-1797)

Lors de ces réunions, la congrégation élisait ses membres ainsi que le personnel salarié de l'*ospedale* (en particulier les professeurs de musique) dont elle décidait les émoluments, et

délibérait sur tous les aspects de l'administration de l'institution. Ainsi, les modifications aux statuts étaient décidées en congrégation, de même que la destination des biens immobiliers parvenus à l'établissement par voie de don ou de legs, les placements à effectuer et les taux d'intérêts servis aux particuliers ayant déposé leurs économies dans l'*ospedale*. Tout ce qui concernait les pensionnaires était également discuté lors de ces réunions, en particulier la réponse à apporter à une demande d'accueil de la part d'un pauvre, d'un malade ou d'une orpheline, les autorisations exceptionnelles de sorties ou les requêtes pour quitter l'*ospedale* afin de se marier ou d'entrer dans les ordres. Tous ces sujets pouvaient être inscrits à l'ordre du jour par les présidents ou sur la requête des députés concernés, et faisaient l'objet d'un vote, à la majorité simple la plupart du temps. Parfois, cependant, les *statuts* précisaient que la majorité devait être des 2/3, des 4/5^e ou même des 5/6^e afin d'obtenir une réponse favorable : à la Pietà, par exemple, une majorité aux 5/6^e était requise pour modifier les statuts et règlements⁴⁸. Aux Mendicanti, l'acceptation de jeunes filles non orphelines ou d'origine extra-vénitienne au sein du chœur se faisait également avec une majorité élargie : en 1670, leur admission devait être soutenue par 2/3 des votants, mais il n'était pas rare qu'une majorité des 5/6^e soit exigée au XVIII^e siècle.

La diversité des sujets abordés par la congrégation traduisait la spécialisation des tâches de certains gouverneurs : dès le XVII^e siècle en effet, la congrégation élisait chaque année plusieurs députés chargés d'administrer un aspect particulier de la gestion de l'*ospedale*. Le nombre de charges particulières ne cessa d'augmenter au fil du temps, à mesure que se complexifiait l'administration des *ospedali*.

2. Charges et fonctions des gouverneurs

À la suite de Jane Baldauf-Berdès⁴⁹, Pier Giuseppe Gillio⁵⁰ s'est essayé à donner, pour chaque *ospedale*, la liste des charges particulières affectées à un ou plusieurs députés. Le tableau qu'il dresse, reproduit ci-après, a le mérite de tenter de représenter de façon organisée une situation fort complexe, mais il ne traduit ni un état à un moment précis, puisque l'ensemble des charges y sont représentées quant bien même elles n'auraient pas existé simultanément, ni l'évolution de ces charges, qui pouvaient changer de nom, fusionner ou au contraire se

⁴⁸ *Capitoli... Pietà, op. cit.*, p. 50.

⁴⁹ BALDAUF-BERDES (Jane), *Women musicians...*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁰ GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento : quadro storico e materiali documentari*, Florence : L. S. Olschki, 2006, p. 45.

dédoubler, ou encore disparaître de façon temporaire ou définitive. L'image donnée est donc une image fictive, reconstruite à partir de sources fiables mais qui ne traduit pas la situation réelle de l'organisation administrative des *ospedali*. Néanmoins, ce tableau synoptique peut fournir une base pour la compréhension et l'explication de l'organisation des charges et des fonctions au sein des congrégations.

DERELITTI	INCURABILI	MENDICANTI	PIETA
presidenti (3) presidenti di rispetto (2) settimanieri Cassiere chiesa (2) figlioli e figliole (4) Infermerie (2) Spezieria Archivio (2) Inventari (2) Fabbriche Custodia del mobile legati o aspettative de testamenti (2) sindaci (2) Cerca del pane (2) liti e scritture (3) beni di fuori (2) mansionarie 4 <i>ospedali</i> (2) Abbazia di Ceredo (2)	presidenti (3) presidenti di rispetto (2) Cassiere chiesa (3) Figlie (4) orfani (2) infermerie (4) spezieria (2) economia (2) debitori e fabbriche (1) liti (2) beni di Latisana Oratorio affari comuni con gli altri <i>ospedali</i> 7 commissarie	presidenti (4) presidenti di rispetto Settimaniero Cassiere chiesa (2) custodia delle figlie [e chiesa] (4) Sopra il vestir (2) infermeria (2) Spezeria (2) revisori scritture (2) entrate (2) fabbriche (2) catastico e aspettative (2) Sopra i poveri (6) Oratorio (1) Affari comuni con gli altri <i>ospedali</i> (2)	Presidenti (3) presidente di rispetto (1) economia o cassiere Chiesa e coro (2) figlie (2) Figlioli (2) Figlioli da latte e nene (2) infermeria e spezieria (2) archivio e scritture (2) Fabbriche (2) esazione e scrittura (2) legati <i>ad tempus</i> e aspettative (2) esazione legati e crediti vecchi (2) Eredità dei testatori (2) liti (2) beni di fuori (2) Riduzione 4 <i>ospedali</i> (4) cittè (2)

Figure 6 : Charges des gouverneurs instituées dans les quatre *ospedali*, d'après Pier-Giuseppe Gillio, *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 45.

Dès le XVI^e siècle, les congrégations des *ospedali* déléguaient à certains de leurs membres des charges spécifiques : les archives les plus anciennes, celles des Derelitti, nous indiquent ainsi qu'en 1547, la congrégation comptait déjà, outre trois présidents, trois députés aux filles (*deputato alla custodia delle fie*), trois députés aux garçons (*deputato al bisogno e custodia di putti*), deux députés à la pharmacie (*deputato sopra la spizieria*), un député aux biens mobiliers (*spendatore del vestir*), un député à l'alimentation (*spendatore del viver*), un député chargé des relations avec le Palais (*deputato alle cose di palazzo*, appelée *procurator in palazzo* l'année suivante), deux syndics (*sindaco*), un trésorier (*cassiere*) et un rapporteur

(*scrivan*)⁵¹. Certaines charges pouvaient être exercées par la même personne (Giacomo Paralion était ainsi à la fois syndic, député chargé des relations avec le palais et député à la pharmacie), de même que les présidents pouvaient également faire office de députés.

Les élections aux diverses charges s'effectuaient chaque année selon un rituel précis, parfois décrit dans les statuts. Aux *Derelitti* et aux *Mendicanti*, ces élections avaient théoriquement lieu le 2 février, fête de la Purification de Marie, les élus prenant leurs fonctions le 1^{er} mars suivant, premier jour du calendrier vénitien. Dans les faits, les élections pouvaient avoir lieu plus tard dans l'année, notamment en cas d'impossibilité de réunir le quorum, mais aussi pour d'autres raisons : aux *Incurabili* et à la *Pietà*, il n'était pas rare de voir les élections repoussées jusqu'au mois de mars, surtout dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. La veille de l'élection, tous les gouverneurs recevaient chez eux une invitation à se réunir le lendemain, après déjeuner. Une fois récité le *Veni Creator*, le président le plus âgé prononçait une courte exhortation destinée à rappeler aux membres de la congrégation l'importance de choisir des députés susceptibles de se consacrer entièrement à leur charge. L'ensemble des gouverneurs de la congrégation s'engageait ensuite à continuer à bien gouverner l'*ospedale* et à assister aux réunions de la congrégation. Chaque gouverneur était alors appelé auprès des présidents, auxquels il soumettait, à voix basse ou par écrit, les noms à proposer pour les charges à venir. Les noms proposés pouvaient être ceux des gouverneurs présents, mais également ceux des absents, quant bien même ils ne se seraient pas présentés aux réunions depuis plusieurs années. Les nominés étaient ensuite proposés immédiatement au vote de la congrégation, qui s'effectuait selon le principe de la *ballottazione*, les députés étant nommés d'office lorsqu'ils obtenaient plus de la moitié des voix⁵².

Au fil du temps, les congrégations s'étoffèrent et les charges spécifiques se multiplièrent, sans que cette gestion collégiale fut jamais remise en cause. Aux *Incurabili* et aux *Mendicanti*, une grande attention était apportée à ce que les charges les plus lourdes fussent réparties équitablement entre patriciens et non-patriciens, les députés « du premier ordre » et ceux « du second ordre » étant élus séparément. Cette répartition était inscrite dans les statuts, de même que le nombre de députés affectés à chaque charge et leur aire de compétence. L'importance accordée aux diverses charges était illustrée par l'ordre adopté

⁵¹ Venise, IRE, DER B 1, *passim*.

⁵² L'ensemble de ces informations est extrait de *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 3-4.

dans la rédaction de statuts, que l'on retrouvait au moment des élections annuelles, les charges les plus importantes étant pourvues en premier⁵³.

Tous les statuts qui nous sont parvenus consacraient ainsi logiquement leur premier chapitre à la charge présidentielle. Les présidents, au nombre de trois aux Derelitti, aux Incurabili et à la Pietà, et de quatre aux Mendicanti, dirigeaient les réunions de la congrégation, qu'ils pouvaient convoquer lorsque cela leur semblait nécessaire, en dehors même des jours prévus à cet effet. Ce sont eux qui décidaient de l'ordre du jour et qui jouaient le rôle de modérateur de la séance en répartissant la parole entre les gouverneurs présents. En cas d'absence, ils pouvaient se faire remplacer par un vice-président, par le gouverneur le plus âgé présent à la réunion ou, aux Mendicanti, par l'un des gouverneurs tiré au sort, qui obtenait alors une délégation de pouvoir pour la durée de la réunion et en signait, au même titre que les présidents élus, le procès-verbal⁵⁴. À l'inverse, en cas d'absence prolongée d'un député entraînant une nuisance pour l'*ospedale*, le président le plus âgé pouvait assurer temporairement sa charge, du moins aux Derelitti.

Dans tous les *ospedali*, le devoir principal des présidents consistait à veiller au bon respect des règlements, à faire en sorte que les comptes soient bien tenus et à s'assurer que chacun remplissait son rôle avec exactitude. Afin de mener à bien cette tâche, il incombait aux présidents de visiter à intervalles réguliers l'*ospedale*, pour s'assurer de leurs propres yeux de la bonne marche de l'institution. Les statuts des Mendicanti précisaient que ces visites devaient avoir lieu au moins une fois par semaine, et que les présidents devaient s'intéresser particulièrement à ce que les malades et les impotents soient

gouvernés avec charité, aussi bien pour les vivres que pour les médicaments, et pour toute autre chose qui leur serait nécessaire, et que le chapelain et le sacristain administrent à ces malades les très saints sacrements avec diligence et charité, que les garçons et les filles soient bien éduqués dans la crainte de Dieu avec des textes chrétiens et qu'on les occupe toujours à quelque travail, qu'on leur enseigne la doctrine chrétienne, à lire et à écrire pour ceux qui en sont capables, et surtout que les ministres et ceux qui sont en charges de ces exercices dans cet *ospedale* fassent leur travail avec calme et diligence⁵⁵.

Si ce dernier point n'était pas rempli, les présidents pouvaient, avec l'accord du semainier, déplacer les fautifs et les affecter à un autre emploi.

⁵³ Au milieu du XVIII^e siècle, aux Derelitti, cette hiérarchie trouvait une traduction graphique, les charges importantes étant encadrées d'un double trait noir, tandis que les charges subalternes se trouvaient en dehors du cadre (Venise, IRE, DER B 13, *passim*).

⁵⁴ Seuls les statuts des Derelitti prévoyaient une exception, prohibant toute admission d'orphelins en l'absence de président élu (*Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 11).

⁵⁵ *Capitoli...Mendicanti, op. cit.*, p. 17.

La charge de président étant régulièrement confiée à des patriciens ou citoyens occupant d'autres fonctions par ailleurs, il n'était pas rare que la présence des présidents élus soit épisodique. Pour y remédier, les *ospedali* des Derelitti et des Mendicanti mirent en place dès le début du XVII^e siècle un semainier (*settimaniero*), gouverneur désigné jouissant pour une semaine de pouvoirs étendus, comparables à ceux des présidents⁵⁶. Le semainier se devait de visiter chaque jour l'*ospedale* pour repérer d'éventuels dysfonctionnements, il possédait les clefs du coffre dans lequel était déposé l'argent de la quête, celles des caissettes d'aumônes et du tronc de l'église et devait en tenir quotidiennement les comptes. C'était à lui que revenait d'étouffer dans l'œuf les conflits entre pensionnaires, de veiller à ce qu'hommes et femmes ne quittent pas les locaux dévolus à chaque sexe et à ce que personne ne sorte de l'*ospedale* sans autorisation expresse, qu'il pouvait lui-même fournir en cas d'urgence. Enfin, le semainier avait la possibilité d'accueillir de son seul chef un pauvre qu'il considérerait « en conscience être dans la nécessité d'être accepté », devant toutefois faire entériner sa décision par la congrégation lors de la réunion suivante⁵⁷.

3. Les gouverneurs chargés de superviser l'activité musicale

Mis à part le cas du semainier, dont le nom indiquait le caractère temporaire, toutes les charges étaient annuelles, parfois reconductibles. Certaines étaient attribuées d'office aux présidents de l'année précédente : aux Derelitti, la charge de député aux filles était la prérogative des présidents sortants, pour peu qu'ils l'acceptent ; il en allait de même aux Mendicanti pour les députés « à l'église et au chœur » à partir de 1752. L'objet de cette étude n'étant pas de détailler les différentes fonctions attachées aux députés de chacune des congrégations, on s'arrêtera sur l'une des charges les importantes, celle de député à l'église, devenu au XVIII^e siècle député aux filles et à l'église (aux Mendicanti) ou député à l'église et au chœur (à la Pietà). Importante, cette charge l'était à la fois par sa forte portée symbolique et par les fonctions réelles qu'elle impliquait. En effet, la vie religieuse des pensionnaires des *ospedali* était intense, et les députés à l'église devaient s'assurer que cet aspect de la vie communautaire se déroulait parfaitement. Plus encore, ils avaient en charge l'un des aspects les plus visibles de l'institution, puisque seules les églises des *ospedali* étaient accessibles au quidam. Il était donc de la plus haute importance que le déroulement de la liturgie ne souffrît

⁵⁶ Les fonctions du semainier étaient précisées dans *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 99-100 et *Capitoli... Mendicanti, op. cit.*, p. 13-16.

⁵⁷ *Capitoli... Mendicanti, op. cit.*, p. 22.

d'aucune perturbation, que les prédicateurs convoqués au moment de Pâques ou de l'Avent fussent éloquentes et que les chants liturgiques correspondissent au goût des auditeurs. Ce lien évident entre activité musicale et vie liturgique, la première n'étant à l'origine qu'une émanation de la seconde, était explicité dans les statuts de la Pietà en ces termes :

Le chœur étant le lieu prédestiné pour qu'on y rende les louanges dues au Seigneur Dieu et qu'on le supplie, avec les plus ferventes prières, d'accorder sa sainte grâce et les bénédictions du Ciel, il sert en outre à attirer le concours et l'âme des dilettantes de la musique dans cette église, parmi lesquels nombreux sont ceux qui prennent ce pieux lieu en affection, et y apportent aussi bien dans la vie que dans la mort des aumônes et des legs considérables, lesquels rendent plus facile la subsistance dudit lieu et l'alimentation du grand nombre de petits enfants qu'on y recueille⁵⁸.

Cette introduction au chapitre III, consacré aux députés à l'église et au chœur, rappelait non seulement la vocation liturgique des chœurs des *ospedali*, mais aussi l'intérêt économique sous-jacent de cette activité musicale. Dès lors, il était logique que, dans la plupart des *ospedali*, la charge du chœur fût confiée aux députés à l'église, la musique étant considérée comme un élément indissociable de l'office pour lequel elle avait été créée et de la prière qu'elle devait porter. Aux Derelitti, la conception de l'activité musicale était quelque peu différente, puisque la congrégation décida de confier la supervision du chœur à un surintendant, au début du XVIII^e siècle, avant de lier la charge du chœur à celle des orphelins, les députés y étant qualifiés de « députés aux garçons, aux filles et au chœur »⁵⁹. Il s'agissait là de deux conceptions différentes d'un chœur, la première privilégiant sa destination et sa fonction, la seconde s'intéressant davantage aux membres qui le composaient. Somme toute, ces considérations d'ordre philosophique avaient bien peu d'influence sur la charge elle-même, qui prit la même forme dans les quatre *ospedali*.

La place de choix que cette charge occupait dans les statuts et le fait que ses députés fussent généralement élus en tout début de réunion indiquait l'importance que la congrégation accordait à la fonction de député au chœur, qu'elle fût confiée aux députés à l'église ou à ceux responsables des filles. Aux Mendicanti, une charge spécifique de « députés au chœur » fut même créée en septembre 1729, les gouverneurs estimant que la surintendance du chœur constituait une charge trop importante pour être assumée par les députés à l'église. Dès 1694, la congrégation avait décidé que sur les quatre gouverneurs élus à l'église, deux se seraient

⁵⁸ *Capitoli... Pietà ; op. cit.*, p. 17

⁵⁹ À partir de 1777, après la faillite de l'*ospedale*, la responsabilité économique et administrative du chœur fut cependant confiée à deux « surintendants et inspecteurs au chœur », avec mandat trisannuel (IRE, DER B 14, p. 136, 22 septembre 1777).

spécifiquement occupés au chœur⁶⁰, décision remise en cause en 1702, lorsque la surintendance de la musique religieuse fut confiée aux présidents, « la charge du chœur s'étant avérée trop pesante et trop perturbante pour deux gouverneurs »⁶¹. Visiblement, les présidents n'avaient pas été de grands administrateurs, puisqu'ils notaient eux-mêmes, en 1729, que l'église n'accueillait plus autant de public qu'auparavant lors des vêpres chantées, ce qui « [provenait] peut-être de quelque désordre ayant envahi le chœur et du peu de discipline avec laquelle sont instruites les filles qui s'y exercent », deux éléments auxquels devaient remédier les nouveaux députés⁶². La description de leur charge correspond à celle que l'on trouvait dans les statuts de la Pietà : les députés au chœur devaient « veiller avec charité et vigilance à ce que les filles se perfectionnent sans cesse dans la musique et les instruments, afin d'étendre grâce à leurs efforts la vénération et le respect dû au Seigneur Dieu, de stimuler par leur vertu la dévotion et le génie des concurrents et d'augmenter les offrandes envers ce pauvre lieu »⁶³.

Leur tâche consistait donc à veiller au bon fonctionnement du chœur, en s'assurant que les musiciennes assistent avec diligence et ponctualité aux leçons et que les professeurs donnent celles-ci en temps voulu. C'est également à eux que les musiciennes aguerries, parvenues au rang de *maestra*, devaient référer les manquements à la discipline, qu'ils avaient le pouvoir de punir sévèrement. Un document exceptionnel, découvert par Pier-Giuseppe Gillio aux archives historiques somasques de Gênes, rappelait les principales fonctions des députés au chœur aux Derelitti en 1770, en dressant la liste des éléments auxquels ils devaient prêter attention : « Obéissance bien répartie », « Devoirs de chrétien », « Harmonie du lieu », « Comment on sort de cette maison », « Prieures et mères discrètes⁶⁴, comme elles se comportent », « Leur nombre, s'il est au complet », « Les fonctions qu'elles occupent ». À ce document étaient adjoints les noms des *maestre* et des filles du chœur, les demandes de congés et les réponses qui avaient été données, les autorisations de participer à des « pardons », le nom des visiteurs, les requêtes des musiciennes pour changer de classe, obtenir un congé ou une chambre particulière⁶⁵.

⁶⁰ Venise, IRE, MEN C 3, p. 332, 25 janvier 1694 (n. st.).

⁶¹ *Ibid.*, fol. 385, 2 février 1702.

⁶² Venise, ASV, OLP, b. 651, 18 septembre 1729.

⁶³ *Capitoli ... Pietà, op. cit.*, p. 17.

⁶⁴ Ce terme, traduit de l'italien « *discreta* », a selon le Trésor de la Langue Française le sens suivant : « *Père discret, mère discrète* : religieux ou religieuse qui entre dans le conseil du Supérieur ou de la Supérieure d'une communauté ».

⁶⁵ Gênes, Archivio storico dei Padri somaschi (APS), Ven 2851 et 2866, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 187.

Toutefois, et malgré ce que pourraient laisser entendre ces documents, le rôle des députés au chœur n'était pas uniquement administratif : ils étaient également partie prenante dans le recrutement des nouvelles musiciennes, assistant en compagnie du maître et de la maîtresse de chœur aux auditions déterminant l'admission d'une postulante au sein du chœur. Véritables impresarios de la chapelle musicale de leur *ospedale*, ils pouvaient autoriser exceptionnellement l'exécution d'œuvres écrites par des compositeurs externes à l'institution, afin de surprendre et d'attirer un public devenu difficile⁶⁶. Chargés de proposer un nouveau maître de chœur lorsque le besoin s'en faisait sentir, mais aussi de trouver des musiciennes talentueuses pour pallier d'éventuels manques dans le chœur, les gouverneurs affectés à cette tâche se devaient d'être, sinon musiciens eux-mêmes, du moins mélomanes (cf. *infra*).

À mesure que les chœurs des *ospedali* prirent une place accrue dans le paysage musical vénitien, contribuant à part égale avec l'opéra à faire connaître Venise comme « ville de la musique », la charge de député devint plus recherchée, mais également plus difficile à remplir. En effet, si les gouverneurs remplissaient leurs fonctions bénévolement, la charge de président ou de député pouvait s'avérer coûteuse. En théorie, les finances de l'institution pourvoyaient aux frais de fonctionnement du chœur, notamment l'achat et l'entretien des instruments de musique, le salaire versé au maître de chœur et aux professeurs de musique et les petits émoluments que percevaient les filles du chœur lorsqu'elles copiaient les partitions ou secondaient les professeurs dans les leçons de musique. Toutefois, toutes les dépenses exceptionnelles semblaient relever de la seule générosité des membres de la congrégation, en premier lieu des députés dont dépendait le chœur. C'est ainsi qu'en 1737 et 1738, les députés au chœur des Mendicanti renoncèrent à leur charge afin de ne pas payer les 130 ducats que coûtaient les festivités de la Saint-Lazare, patron de l'*ospedale*⁶⁷. En 1752, la congrégation de cette institution expliquait les démissions répétées des députés au chœur par les frais trop importants entraînés par cette fonction, et décidaient de supprimer tous les « cadeaux, dépenses et aumônes » habituellement faits aux musiciennes et à leurs professeurs lors des fêtes religieuses et qui étaient à la charge des députés⁶⁸. Ces frais augmentèrent sensiblement au fil des années : dans les années 1770, les députés des Derelitti prirent chaque année à leur charge le salaire des instrumentistes surnuméraires et l'impression des livrets de l'oratorio

⁶⁶ C'était le cas, par exemple, aux Mendicanti en 1781 : le programme des concerts spirituels donnés pendant le Carême porte les noms de Giovanni Battista Pergolesi, Felice Alessandri et Giacomo Avanzini, tous musiciens extérieurs à l'institution. En théorie, les musiciennes étaient censées exécuter uniquement la musique écrite pour elles par les maîtres de chœur successifs de l'*ospedale*, mais lorsqu'il s'agissait d'attirer un public de mélomanes lassés de la manière vénitienne en proposant un programme plus éclectique, nécessité faisait loi (cf. *infra*).

⁶⁷ Venise, IRE, MEN B 6, 15 mars 1737 et 24 février 1738. Notons qu'en 1738, les deux gouverneurs, Giovanni Gradenigo et Luca Mantovani, versèrent chacun vingt-cinq sequins pour être dispensés de leur charge.

⁶⁸ Venise, IRE, MEN B 6, 9 avril 1752.

composé pour l'Ascension⁶⁹. Dans le même établissement, une décision du 22 septembre 1777 indiquait que « plusieurs gouverneurs contribueraient volontiers au maintien du chœur », le choix se portant finalement sur les deux députés aux filles et surintendants au chœur, qui verseraient chaque année 100 ducats pour participer au financement de l'activité musicale⁷⁰.

Cet exemple suggère que certaines charges entraînaient une dépense réelle pour les gouverneurs qui l'occupaient, ce qui impliquait une réelle aisance matérielle pour occuper certaines fonctions au sein d'une congrégation. Mais cet exemple illustre également un autre aspect des congrégations des *ospedali* : en effet, les deux députés aux filles acceptant généreusement de contribuer au financement du chœur étaient Daniele Farsetti et Giovanni Battista Chenigshaven, un patricien et un populaire. Cela pose la question de l'insertion des différents ordres dans les congrégations et celle de la hiérarchie des valeurs au sein des *ospedali* : la primauté était-elle donnée à l'appartenance au patriciat, à la richesse ou à d'autres valeurs liées plus directement à l'activité artistique de ces institutions ? La même question se pose, avec plus d'acuité encore, dans le cas des femmes faisant partie des congrégations : présentes dès l'origine, elles occupaient une place à part au sein des *ospedali*.

III. Présences féminines dans les congrégations

Les *ospedali grandi* de Venise étant destinés à accueillir une population mixte, il était logique que le personnel gestionnaire fût aussi bien de sexe féminin que de sexe masculin. Alors que la présence de nourrices à la Pietà, ou d'infirmières aux Incurabili semble évidente et est bien documentée, les chercheurs ne se sont jamais penchés sur la question de la présence de femmes au sein des congrégations. Si les gouverneurs sont les grands oubliés de l'histoire du patriciat, leurs *alter ego* féminins sont absentes à la fois des études en histoire sociale et des ouvrages consacrés aux *ospedali*, la participation des femmes à l'économie de la charité vénitienne se limitant, si l'on en croit la bibliographie, à l'exercice des œuvres de miséricorde au sein des paroisses ou à la fondation *post mortem* de petits hospices.

⁶⁹ Venise, IRE, DER B 13, p. 336, 12 août 1771 ; p. 365, 1^{er} juin 1772 ; p. 391, 2 août 1773 et DER B 14, p. 12, 8 août 1774 et p. 49, 15 mai 1775.

⁷⁰ Venise, IRE, DER B 14, p. 136, 22 septembre 1777.

L'action des patriciennes et des citoyennes de Venise est pourtant évoquée lorsqu'il s'agit de rappeler les conditions de fondation des institutions charitables, notamment la *Casa delle Zitelle* : les figures féminines sont prépondérantes dans le récit *a posteriori* de Benedetto Palmio, exaltant la dévotion et la charité des patriciennes et des citoyennes ayant, les premières, recueilli des jeunes filles pauvres risquant de tomber dans la prostitution (cf. *supra*). Mais, dans le cas des Zitelle comme dans celui des Incurabili, *ospedale* dont la naissance devait également beaucoup aux femmes de l'entourage de Gaetano Thiene, toute mention ultérieure à une activité féminine renvoyait à la figure de la bienfaitrice, généreuse mais ne jouant aucun rôle actif dans la gestion des établissements. Pourtant, les patriciennes et les citoyennes de Venise ne se cantonnèrent pas à cette participation passive à l'activité philanthropique de leur ville : non contentes d'être partie prenante dans la création de nouvelles formes d'assistance, elles contribuèrent activement à leur fonctionnement, du moins dans un premier temps. La présence de *governatrici*, attestée dans trois des quatre *ospedali*, et l'imposante figure de la prieure rappelle que l'exercice de la charité par les femmes ne devait pas nécessairement se cantonner à une activité de dame patronnesse, mais pouvait assumer, dans la Venise du début de l'époque moderne, une forme beaucoup plus large.

1. Des femmes à l'origine des *ospedali*

Le premier document officiel mentionnant l'existence à Venise d'un hôpital destiné aux syphilitiques émanait des provéditeurs à la santé, qui évoquaient dès le 22 février 1522 comment de nombreux « gentilshommes et nobles dames » avaient résolu de venir en aide aux malheureux souffrant du « mal français »⁷¹. Le second document, émis par le Grand Conseil une dizaine de jours plus tard, mettait cette fois-ci en exergue les patriciennes, les citant en premier lieu, avant d'évoquer les « autres dignes personnes de cette ville » ayant recueilli « dans leur maison » des syphilitiques, acte fondateur de l'*ospedale* des Incurabili⁷². Ces documents laissent entendre le rôle fondamental joué par un certain nombre de femmes de Venise dans la création du premier *ospedale grande*, dont elles furent les véritables fondatrices aux côtés de Gaetano Thiene (cf. *supra*). Marino Sanudo fournit les noms de deux

⁷¹ Venise, ASV, *Provveditori alla Sanità*, Capitolare I, reg. 2, fol. 31.

⁷² « *Et sono alcune degne Zentildone e altre persone degne di questa città che, a gloria de la Maestà de Dio e honor e beneficio universal de questa terra, tuorono cura e studio degnarse de questi poveri impiagati di mali incurabili in una sua casa al Spirito Santo* » (Venise, ASV, *Consiglio dei Dieci – Misti*, reg. 45, fol. 3).

de ces patriciennes, Maria Malipiera Malipiero et Maria Grimani, tandis que les archives des *Incurabili* indiquaient Elisabetta Vendramin parmi les « méritantes fondatrices du lieu »⁷³.

Cette dernière appartenait à la famille des Vendramin *San Vidal*, qui avait donné en 1476 un doge à la République⁷⁴. L'oncle d'Elisabetta, Nicolò, avait été dans les années 1470 *primicerio* de la basilique, et l'ensemble de la famille était attaché à l'église des Servi, où étaient enterrés son grand-père et son arrière-grand-père. La conjonction du pouvoir temporel et de la proximité avec les affaires spirituelles de la République explique peut-être l'implication d'Elisabetta Vendramin dans la nouvelle philanthropie, la volonté de mener une action charitable se combinant avec la possibilité matérielle de le faire. Les liens entre la famille Vendramin et les partisans de la réforme catholique sont d'ailleurs attestés à travers Zaccaria, frère d'Elisabetta, qui avait épousé en 1510 l'une des nièces de Vincenzo Grimani, membre de la première congrégation des *Incurabili* (cf. *infra*). La présence conjointe de Vincenzo Grimani et d'Elisabetta Vendramin dès la fondation de l'*ospedale* n'est certainement pas un hasard, et confirme l'existence d'une ambiance dévotionnelle propice au développement de nouvelles formes de charité, mais également l'importance centrale des personnages féminins. En effet, si les liens entre Vincenzo Grimani, Gaetano Thiene et Gian Pietro Carafa sont attestés dès les années 1520, rien n'indique que l'intérêt du patricien pour les œuvres charitables ait été antérieur à l'implication de sa nièce par alliance, et l'on peut imaginer que ce sont les femmes de sa famille qui l'amènèrent à se rapprocher des *ospedali*.

Une autre femme de la famille de Vincenzo Grimani apparaît en effet parmi les fondatrices des *Incurabili*. Marina Grimani, citée par Marino Sanudo comme étant à l'origine du secours aux syphilitiques, était en effet évoquée dans le testament de Vincenzo Grimani dans les termes suivants : « une dame dénommée Marina de Ca'Grimani, habituée de notre maison »⁷⁵. Si les arbres généalogiques restent muets, de même que les documents d'archives, on peut émettre l'hypothèse que Marina Grimani serait la nièce de Vincenzo, fille de son frère Girolamo. On sait que Vincenzo Grimani eut au moins une fille, qui épousa en 1514 Giacomo Malipiero⁷⁶, mais il est peu probable qu'il s'agisse d'elle ici, le testament ne précisant pas de lien de filiation. En revanche, il est possible que Marina Grimani soit la fille de Girolamo Grimani : ce dernier eut quatre fils, dont les trois cadets firent une carrière ecclésiastique, tous devenant à tour de rôle patriarche d'Aquilée, signe d'une ambiance dévotionnelle particulière

⁷³ Venise, ASV, *PSO*, b. 71, 3 août 1550.

⁷⁴ Andrea Vendramin, élu procureur *de citra* en 1467, avait accédé à la dogature le 5 mars 1476, mais n'y était demeuré que peu de temps, jusqu'à sa mort le 6 mai 1478.

⁷⁵ Venise, ASV, *Sezione notarile – Testamenti*, b. 1214, fol. 1005 (atti Marsilio), cité par NORDIO (Andrea), « Presenze femminili... », *art. cit.*, p. 20.

⁷⁶ Venise, ASV, *Miscellanea Codici (MC) - Serie I*, « Alberi de' patritii veneti », b. 20, « Malipiero », p. 400.

dans laquelle pourrait parfaitement s'inscrire l'engagement en faveur d'un *ospedale grande*⁷⁷. En outre, le prénom « Marino » était répandu dans cette branche de la famille Grimani : outre au propre frère de Vincenzo, il est attribué à l'un des fils de Girolamo, ce qui n'exclut pas que ce dernier ait prénommé l'une de ses filles « Marina », bien au contraire. Évidemment, ce prénom était fréquent dans d'autres branches de la famille Grimani à la fin du XV^e siècle, mais aucune d'entre elles ne semble suffisamment proche de celle à laquelle appartenait Vincenzo pour corroborer les termes du testament, ce qui plaide pour l'hypothèse d'une nièce de Vincenzo.

L'autre patricienne citée par Marino Sanudo, Maria Malipiera Malipiero, est plus difficile à localiser. La fille d'Antonio Malipiero *Santa Maria Formosa*, dont nous ignorons le prénom, pourrait correspondre à la description de Marino Sanudo mais son mariage avec Alvise Zusto en 1490 laisse supposer un âge avancé au moment de la fondation de l'*ospedale*, ce qui ne serait pas rédhibitoire si ledit Alvise Zusto ne s'était pas remarié entretemps, en 1510, ce qui suppose un décès préalable de sa première épouse⁷⁸. Il pourrait également s'agir d'un autre rameau de la branche *Santa Maria Formosa*, deux Antonio, l'un fils de Natale, l'autre fils de Pietro, étant susceptibles d'avoir eu une fille adulte au moment de la fondation de l'*ospedale* des Incurabili. L'absence de mention matrimoniale pour le fils de Natale, né vers 1469, prône pour une identification au profit de son oncle au deuxième degré, le fils de Pietro, marié en 1466 et père de deux garçons, Egidio et Girolamo⁷⁹. Une autre hypothèse serait que Maria Malipiera Malipiero soit la fille d'Antonio Malipiero *Rio Marin*, fils de Domenico, qui avait épousé en 1492 une fille Bembo et en avait eu quatre fils. En imaginant que Maria Malipiera serait née immédiatement après le mariage, elle aurait été âgée de près de trente ans au moment de la fondation des Incurabili. La mention de Marino Sanudo, « fille de feu Antonio », suppose la mort du père de la patricienne avant la fondation des Incurabili, ce qui est le cas ici, Antonio Malipiero *Rio Marin* étant décédé en 1517⁸⁰.

Ces deux dernières identifications sont les plus probables, sachant que les deux rameaux étaient issus de la branche *Santa Maria Zobenigo*, fondée en 1325 par Tomà Malipiero. Si les deux Antonio Malipiero *Santa Maria Formosa* cités ci-dessus étaient les descendants de Michiel, fondateur du rameau éponyme, le fils de Domenico *Rio Marin*, en

⁷⁷ L'aîné, Vettor, avait épousé une fille du procureur Girolamo Giustinian, en 1521, et fit carrière comme ambassadeur. Le cadet, Marino, finit cardinal, tandis que le benjamin, Giovanni, fut un grand collectionneur d'objets d'arts. Deux des quatre frères, Marco et Vettor, furent nommés procureurs (Venise, ASV, *MC - Serie I*, « Alberi de' patritii veneti », b. 20, « Grimani », p. 145).

⁷⁸ Venise, ASV, *MC - Serie I*, « Alberi de' patritii veneti », b. 20, « Malipiero », p. 399 et b. 23, « Zusto », p. 96.

⁷⁹ Venise, ASV, *MC - Serie I*, « Alberi de' patritii veneti », b. 20, « Malipiero », p. 390.

⁸⁰ Venise, ASV, *MC - Serie I*, « Alberi de' patritii veneti », b. 20, « Malipiero », p. 396.

revanche, descendait de Biasio, qui était peut-être demeuré dans le palais familial à Santa Maria Zobenigo. L'indication de rameau, *Rio Marin*, reportée sur l'arbre généalogique, pourrait alors correspondre uniquement à la famille fondée par Vettor, neveu d'Antonio et cousin de Maria Malipiera, et non au rameau auquel appartenait cette dernière. De plus, une « *madonna Malipiera Malipiero* » est citée dans le testament de Francesca Arlati, l'une des pensionnaires des Incurabili, en 1537, soit quinze ans après la fondation de l'*ospedale*. Cela suppose que la patricienne était relativement jeune en 1522, ce qui tendrait à confirmer l'identification de Maria Malipiera Malipiero comme étant la fille d'Antonio, fils de Domenico⁸¹. Dans ces conditions, toutes les indications reportées par Marino Sanudo seraient respectées, Maria Malipiera Malipiero étant bien la fille d'un Antonio décédé avant 1522 et résidant à Santa Maria Zobenigo⁸².

Si l'*ospedale* des Incurabili devait sa naissance à l'engagement de quelques patriciennes, les citoyennes et les populaires jouèrent également un rôle dans sa fondation. Au moins un nom de populaire apparaît aux côtés de ceux de Maria Malipiera Malipiero, Marina Grimani et Elisabetta Vendramin au titre de fondatrice de l'*ospedale* : celui de Lucia Censi. Ce personnage énigmatique, devenue veuve en 1521, est cité par une amie, Teodosia Scripiani, comme l'unique fondatrice de l'*ospedale*⁸³. Mère du prédicateur franciscain Bonaventura Censi, ami de Gian Pietro Carafa, elle appartenait elle aussi à l'entourage dévotionnel des réformateurs catholiques vénitiens. Une autre *popolana*, mère Giovanna, apparaissait elle aussi comme fondatrice d'*ospedale*, aux Derelitti cette-fois : cuisinière de l'institution puis responsable des orphelins, elle fut surnommée par Guillaume Postel la « Vierge vénitienne ». L'humaniste lui consacra trois livres, voyant en elle l'annonciatrice de l'œuvre réformatrice nécessaire au monde et dont Venise était le fer de lance, à travers l'*ospedale* des Derelitti dont mère Giovanna aurait été, selon lui, la fondatrice⁸⁴.

⁸¹ Venise, ASV, *Sezione notarile – Testamenti*, b. 190, n° 177, cité par NORDIO (Andrea), « Presenze femminili... », *art. cit.*, p. 23.

⁸² Une autre possibilité est que Maria Malipiera Malipiero ait été à la fois fille et femme d'un membre de la famille Malipiero, comme pourrait l'indiquer le terme « Malipiera », pris alors comme le nom de jeune fille de la patricienne, et non comme son prénom. Toutefois, les arbres généalogiques de la famille Malipiero n'ont fourni aucun exemple de mariage d'un Malipiero avec une Malipiero fille d'Antonio.

⁸³ « *E per salute delle anime sue lei feze la prima fondation del ospeal de li incurabili di Venetia* » (Venise, ASV, *Sezione notarile – Testamenti*, b? 97, n° 545, 5 septembre 1546, cité par NORDIO (Andrea), « Presenze femminili... », *art. cit.*, p. 24.

⁸⁴ Les livres que Guillaume Postel consacra à la figure de mère Giovanna sont les suivants : *Les très merueilleuses victoires des femmes du nouveau monde*, Paris, 1553 ; *Le prime nove del altro mondo*, Padoue, 1555 et *Il libro della divina ordinatione*, Padoue, 1555. Les informations sur les liens entre mère Giovanna et les Derelitti se trouvent principalement dans KUNTZ (Marion L.), *Guglielmo Postello e la « Vergine Veneziana » : appunti storici sulla vita spirituale dell'Ospedaletto nel '500*, Venise : Centro tedesco di studi veneziani, 1981, 24 p. ; ELLERO (Giuseppe), « G. Postel e l'ospedale dei Derelitti (1547-1549) », dans KUNTZ (Marion L.) (dir.), *Postello, Venezia e il suo mondo*, Florence : L. S. Olschki, 1988, p. 137-161.

Prophétesses ou pieuses Vénitiennes mettant leur fortune au service de la réforme de la charité, toutes ces femmes intimement liées aux débuts des *ospedali grandi* étaient proches, par leur famille ou leurs affinités spirituelles, du mouvement de la réforme catholique prôné par les prédicateurs liés aux Compagnies de l'Amour Divin. Inspirées par ces nouvelles formes de dévotion, elles ne cantonnèrent pas leur action à l'achat de bâtiments pour lôtir pour les *ospedali* ou au financement de leur activité quotidienne : elles s'impliquèrent profondément dans l'activité hospitalière, allant parfois jusqu'à s'y installer à demeure et participant de façon effective aux décisions des congrégations.

2. Rôles et fonctions des *governatrici*

Partie prenante dans la fondation des nouvelles institutions charitables, dont elles furent parfois les principales instigatrices, notamment aux Incurabili et aux Zitelle, les patriciennes et les citoyennes ne se contentèrent pas de donner l'impulsion nécessaire à l'érection des *ospedali*. Riches et influentes, elles faisaient partie intégrante des congrégations des établissements qu'elles avaient contribué à créer. On sait que leur rôle n'était pas que de façade, puisque Marino Sanudo les évoquait au même titre que Vincenzo Grimani, Giovanni Antonio Dandolo, Sebastiano Contarini, Benedetto Gabriel, Antonio Venier, Francesco Della Seta et Giovanni di Giacomo Toscano comme « procureurs » de l'*ospedale* des Incurabili⁸⁵. Le nom d'une partie d'entre elles nous est connu grâce à des sources secondaires : le testament de Vincenzo Grimani, rédigé en 1526, évoque ainsi Maria Malipiera Malipiero, Marina Grimani et Lodovica Gabriel comme faisant partie des douze *governatrici* de l'*ospedale*⁸⁶. On sait également, grâce à la dédicace d'un ouvrage de dévotion de 1531, que la prieure des Incurabili était à cette époque une certaine Maria Gradenigo, et qu'elle était assistée de onze autres *governatrici*⁸⁷. Un demi-siècle plus tard, les congrégations étaient toujours mixtes, ainsi que l'indiquait Francesco Sansovino :

⁸⁵ SANUDO (Marino), *I diarii...*, *op. cit.*, t. XXXIV, col. 38.

⁸⁶ Venise, ASV, *Sezione notarile – Testamenti*, b. 1214, fol. 1005 (atti Marsilio), cité par NORDIO (Andrea), « Presenze femminili... », *art. cit.*, p. 20. Lodovica Gabriel était la soeur de Benedetto Gabriel, gouverneur aux Incurabili et ami de Gaetano Thiene. *Governatrice* de l'*ospedale* dès 1522, elle illustre aussi les liens étroits existant, à travers les réseaux de parentèle, entre réformateurs catholiques et femmes impliquées dans les *ospedali*. Cette figure féminine contribuait également à confirmer l'existence de liens forts entre Incurabili et Derelitti, puisqu'elle nommait comme exécuteurs testamentaires des personnages issus indifféremment des deux *ospedali* (Venise, ASV, *Sezione notarile – Testamenti*, b. 218, fol. 6, atti Cavaneis, cité par NORDIO (Andrea), « Presenze femminili... », *art. cit.*, p. 21).

⁸⁷ « *Alle venerande come madri Madonna Maria Gradenica et altre sue coadiutrici governatrici dell'Hospitale degl'Incurabili in Christo honorande frate Battista da Crema S. Per essere la vostra una rara compagnia, bisogna, che sia ben regolata, etc. Ma acciò che non possa per modo alcuno fra voi nascere alcuna emulazione ;*

[L'*ospedale* des Incurabili] est gouverné par un collège de nobles et de citoyens avec des beaux et religieux règlements pour le soin de ces pauvres, et d'honorables et de très nobles patriciennes et matrones veillent sur les jeunes filles, auxquelles elles donnent, à celles qui veulent se marier et ont l'ancienneté requise, 100 ducat chacune ; et 25 ducats à celles qui n'ont pas l'ancienneté requise⁸⁸.

La présence de gouverneurs de sexe féminin n'était pas limitée à l'*ospedale* des Incurabili. Si l'on en croit les archives, la Pietà était elle aussi pourvue d'une congrégation mixte au XVI^e siècle :

Dès l'origine gouvernait une prieure, qui devait être chaque année confirmée [dans ses fonctions] par le doge. Par la suite fut ajouté un agent, c'est-à-dire un procureur pour l'administration des revenus, et vers l'année 1500, plusieurs nobles patriciens comme gouverneurs, et plusieurs dames elles aussi patriciennes, comme *governatrici*, l'une desquelles avec le titre de prieure, qui assumèrent le gouvernement et veillèrent sur la pieuse institution. Cependant, les dames étant progressivement démisées de leurs fonctions, le gouvernement revint aux patriciens, auxquels s'associèrent plusieurs personnes privées, en nombre variable, mais toutes dépendantes du doge *pro tempore*⁸⁹.

De fait, à la Pietà comme dans les trois autres *ospedali*, les gouverneurs au féminin ne firent que temporairement partie des congrégations. Éluës au Derelitti dès 1563, les « visiteuses » (*visitatrici*) y demeurèrent près de cent-trente ans, tandis qu'elles n'existèrent aux Mendicanti qu'une petite douzaine d'années. En tout, soixante-douze femmes se succédèrent aux Derelitti de 1563 à 1690 dans le premier *ospedale*, tandis que celui des Mendicanti, qui décida d'accepter des gouverneurs de sexe féminin le 9 mai 1604, n'en accueillit que quinze jusqu'en 1617⁹⁰. Si ces chiffres semblent bien modestes au regard des quelques 1200 gouverneurs ayant occupé une place dans les congrégations des quatre *ospedali* entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, la présence de ces femmes et leur capacité à siéger à parité avec les hommes rendait néanmoins l'expérience intéressante.

Selon le *Catastico* des Mendicanti, les gouverneurs en jupons, si elles n'avaient pas les mêmes prérogatives que leurs homologues masculins, pouvaient participer aux congrégations, où elles n'avaient toutefois pas le droit de vote⁹¹. Cette capacité à siéger sans voter est affirmée par une décision de la congrégation des Incurabili de 1524, qui précisait que « les

sappiate fermamente, che per tutte voi dodeci venerande Madri ho fatto quest'operetta, etc. » (DA CREMA (Battista), *Specchio interiore...*, Milan, 1540, cité par CORNER (Flaminio), *Ecclesiae Venetae*, Venise, 1749, p. 150).

⁸⁸ SANSOVINO (Francesco) et MARTINIONI (Giustiniano), *Venetia città nobilissima et singolare...*, Venise : Stefano Curti, 1663, livre VI, p. 272.

⁸⁹ Le document, datable du milieu du XVIII^e siècle, est conservé à Venise, IRE, DER, G 5-7.

⁹⁰ Les listes de ces *governatrici* se trouve à Venise, IRE, MEN C 2, fol. 11 et DER A 5, fol. 45-56.

⁹¹ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 12.

governatrici assistent mais ne votent pas », situation probablement semblable dans les trois autres *ospedali*⁹². Chaque semaine, l'une des *governatrici* était choisie, par ses paires ou par la congrégation au complet, pour occuper la fonction de semainière, dont les prérogatives ne sont pas précisées dans les archives. Il semble néanmoins que la charge de gouverneur ou de semainière n'ait pas été, pour les femmes, aussi importante que pour les hommes. En effet, les maigres informations que nous fournissent les archives nous indiquent que les gouverneurs au féminin devaient

avec la prieure, visiter le lieu, et particulièrement les pauvres infirmes, rapportant à la congrégation ce qui leur semblera nécessaire. Elles vont en compagnie du médecin voir les malades afin de s'assurer que ce qui a été ordonné soit appliqué. Elles ont la charge de confier les jeunes filles aux personnes extérieures, aussi bien pour les faire sortir que pour les faire rentrer, et de récupérer ce qu'elles ont gagné. Elles doivent vérifier tous les travaux [artisanaux], afin de vérifier que tout se passe selon la règle⁹³.

Si l'on compare les devoirs des femmes gouverneurs avec ceux de leurs homologues masculins, il en ressort clairement que les premières n'occupaient pas de fonction importante dans les congrégations : il s'agit avant tout de « visiteuses », terme qui leur est d'ailleurs attribué aux Derelitti, chargées de rendre compte aux gouverneurs de ce qui se passe dans la partie féminine de l'institution, à laquelle les hommes n'ont théoriquement pas accès. Elles pouvaient toutefois faire valoir leur statut pour obtenir à un pauvre de leur connaissance l'accès à leur *ospedale* : c'est ce que fit en 1609 Arcangela da Ponte, qui obtint « en gratification » l'admission d'un malade aux Mendicanti⁹⁴. Le rôle des *governatrici* s'apparentait ainsi à celui des dames patronnesses⁹⁵, accomplissant les œuvres de miséricorde en visitant malades et prisonniers. Les statuts des Derelitti, publiés plus de dix ans après que la dernière femme gouverneur avait été élue, traduisaient cette vacuité relative de la fonction, qui semblait ne subsister que par habitude :

La supérieure de la maison ayant toujours été aidée par les conseils et les oeuvres des dames gouverneurs, particulièrement en ce qui regarde la bonne discipline interne, selon les réglemens de l'*ospedale*, et pour le profit des filles, les dames gouverneurs doivent pourtant avoir beaucoup à cœur que lesdits réglemens soient bien suivis, agissant pour cela, quand le besoin s'en fait sentir, afin de

⁹² Venise, ASV, *PSO*, b. 71, 1524.

⁹³ *Ibid.em.*

⁹⁴ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 68, 25 mars 1609.

⁹⁵ Selon le *Trésor de la langue française*, le terme n'est d'ailleurs pas inconnu à l'époque moderne puisque dès le XIV^e siècle, il apparaît dans la langue anglaise pour désigner l'épouse du *patron*, du « protecteur », ce qui s'applique en partie au cas des *ospedali*.

supprimer tout désordre, quelque minime soit-il ; à cet effet, elles devront se rendre dans ce lieu au moins une fois par mois⁹⁶.

Si elle semblait dénuée de tout pouvoir, il est possible toutefois qu'une certaine dignité se soit attachée à cette fonction, occupée la plupart du temps par des femmes issues de familles patriciennes. Presque toutes étaient indiquées dans les archives comme *nobildonne* (N.D.), et celles qui ne l'étaient pas étaient la plupart du temps indiquées comme prieures. À l'origine, il s'agissait des prieures en fonction : en 1587, Franceschina Valier fut ainsi élue *governatrice* aux Derelitti, une main postérieure précisant en marge de la décision qu'elle serait « prieure jusqu'en 1611 ». Par la suite, il est possible que les congrégations, au moment de licencier une prieure devenue trop âgée, lui ait proposé de devenir « visiteuse », afin de continuer à bénéficier de son expertise tout en salariant une prieure plus alerte⁹⁷. Il semble que les patriciennes occupant cette fonction aient elles aussi été des femmes d'un certain âge, la plupart d'entre elles étant veuves au moment de la nomination. Cette hypothèse est confirmée aux Derelitti en 1651, lorsque la congrégation vote que ne pouvaient être élues gouverneurs que les femmes ayant passé quarante-cinq ans, sous réserve d'accord de la prieure⁹⁸.

Ce statut de veuve des *governatrici* pose la question de leur entourage familial. Bien que les archives soient lacunaires pour les XVI^e et XVII^e siècles, il est possible de repérer quelques constantes. En effet, les femmes gouverneurs étaient la plupart du temps ou bien des épouses de gouverneurs décédés, ou bien les mères des gouverneurs actuels : aux Derelitti, les premières *governatrici* semblaient relever de la seconde catégorie, les veuves de gouverneur les remplaçant progressivement au cours des XVI^e et XVII^e siècles. Dans cet *ospedale*, les veuves étaient en forte majorité parmi les gouverneurs au féminin : pour douze épouses, on comptait cinq filles, une nièce et vingt-quatre veuves de gouverneurs (cf. annexe 3).

Si ces identifications sont justes, cela signifie que, dès le XVI^e siècle, les familles de gouverneurs maintenaient leur présence après la mort de leur membre en charge, ouvrant la voie aux dynasties du XVIII^e siècle. Un cas intéressant est à noter : le 17 août 1597, la *nobildonna* Marietta Contarini Zorzi était élue à la congrégation des Derelitti. Or, son époux, Marc'Antonio, ne devint gouverneur qu'en février 1601, soit près de trois ans plus tard. Il semble que dans ce cas, ce soit une femme qui ait introduit sa famille dans un *ospedale*,

⁹⁶ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 112.

⁹⁷ Cette hypothèse ne vaut bien entendu que pour le XVII^e siècle et pour les Derelitti et les Mendicanti, où les prieures étaient choisies à l'extérieur de l'*ospedale*. Les prieures qualifiées de gouverneurs étaient, aux Derelitti, la N.D. Elisabetta Grimani et la N.D. Elisabetta Loredan (nommées en 1563), la N.D. Franceschina Valier (1587), Cecilia Rossi (1611), Alba Di Stefani (1622) et Giovanetta Moretti (1631).

⁹⁸ Venise, IRE, DER A 5, 27 août 1751.

initiant une dynastie de gouverneurs : outre son mari, la branche *San Severo* des Zorzi compterait en effet trois gouverneurs aux Derelitti⁹⁹.

Les liens étroits entre les épouses des gouverneurs et les *ospedali* se maintinrent tout au long de l'époque moderne, même si la charge de gouverneur au féminin disparut progressivement au XVII^e siècle de tous les *ospedali*¹⁰⁰. Certaines d'entre elles pouvaient, tout comme leurs homologues masculins, siéger dans plusieurs congrégations, de façon successive ou simultanée : ce fut le cas, par exemple, de Cattaruzza Giustinian, veuve de Giustiniano Giustinian, qui fut élue en décembre 1594 aux Derelitti, et dix ans plus tard aux Mendicanti (cf. annexe 3).

Même lorsqu'elles cessèrent de siéger aux réunions de la congrégation, les patriciennes pouvaient continuer de graviter dans l'orbite des *ospedali* en exerçant une activité de patronage sur les filles du chœur ou les filles du commun (cf. *infra*). Ce faisant, elles retrouvaient le rôle de *benefattrici* qui était habituellement le leur dans le domaine de la charité, transformant une implication administrative réelle et assez exceptionnelle en activité mécénale plus traditionnelle.

3. La prieure : un personnage central au statut paradoxal

Si patriciennes et citoyennes quittèrent progressivement les congrégations, celles-ci étant de nouveau exclusivement masculines à la fin du XVII^e siècle, les femmes continuèrent toutefois à jouer un rôle réel dans les *ospedali*. Même si elle était soumise à l'autorité de la congrégation, au sein de laquelle elle siégeait sans avoir droit de vote, la prieure exerçait une réelle autorité sur les pensionnaires et salariées de sexe féminin. Si elle n'apparaît ni dans les statuts de la Pietà, ni dans ceux des Derelitti, elle occupe une place de choix dans ceux des Mendicanti¹⁰¹, et les Incurabili lui consacrèrent, ainsi qu'à l'ensemble des femmes de l'*ospedale*, un fascicule particulier en 1705¹⁰².

⁹⁹ Son neveu Marino, gouverneur en 1626, le fils et le petit-fils de celui-ci, gouverneurs respectivement en 1672 et en 1676 (cf. annexe 4, Famille Zorzi *San Severo*).

¹⁰⁰ Pier-Giuseppe Gillio notait que la « procuratrice Pisani » occupait la charge de *governatrice* le 28 août 1724 (Pier-Giuseppe Gillio, *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 38). Toutefois, il est probable que ce titre ait été appliqué à une simple bienfaitrice, probablement Elena Badoer Pisani, épouse d'Alvise Pisani, procureur de Saint-Marc, gouverneur à la Pietà et neveu d'un autre Alvise Pisani procureur, élu gouverneur aux Derelitti en 1662 et décédé en 1710 (cf. annexe 4, Famille Pisani *San Stefano*).

¹⁰¹ *Capitoli... Mendicanti*, *op. cit.*, chap. XV, p. 69-74.

¹⁰² *Capitoli et ordini da osservarsi dalla Priora, Maestre, e Figlie del Pio Ospitale dell'Incurabili*, Venise : B. Maldura, 1705, 6 p.

Seule femme de l'institution à pouvoir jouir du titre de « *Signora* », également appelée « *Madonna* », la prieure était chargée de faire respecter l'ordre et la discipline, en s'assurant que les décisions prises par les gouverneurs étaient bien appliquées. Elle devait en particulier vérifier que chaque pensionnaire accomplissait ses devoirs religieux, surveiller les travaux artisanaux effectués pour l'*ospedale* et en rendre compte aux gouverneurs, s'assurer que les enfants récitaient quotidiennement la doctrine chrétienne et superviser les visites. Elle accompagnait les gouverneurs lorsque ceux-ci se rendaient dans la partie féminine de l'institution, vérifiaient toutes les demandes de sortie et s'assuraient que les jeunes filles étaient bien confiées aux personnes prévues et raccompagnées à l'heure dite à la porte de l'*ospedale*. C'est elle qui choisissait parmi les filles « du commun » celles qui occuperaient les postes d'infirmière, de concierge, de cuisinière et celles qui surveilleraient les différents ateliers d'artisanat. Elle était également chargée, avec le gardien et le semainier, de s'assurer qu'aucun homme n'entrait du côté des femmes, mais également que les malades et les bien-portants ne soient pas en contact, et que les petites filles ne fréquentent pas les femmes « du commun », seules les filles du chœur de tous âges pouvant cohabiter librement. Dans les statuts des Mendicanti il était précisé qu'il était du devoir du semainier (ou *settimaniero*), de la prieure et du gardien de veiller à ce que cette règle soit bien respectée :

Il devra également veiller avec diligence à ce que dans le lieu des femmes n'entrent pas d'hommes, de quelque sorte que ce soit, exceptés ceux qui auraient besoin de travailler au service de cet *ospedale* ; et que les *putte* et les petites filles ne fréquentent pas les femmes dudit *ospedale* qui sont tenues à part, et que les femmes n'entrent pas non plus chez les hommes, sous aucun prétexte, faisant de ceci des rapports fréquents à madame la prieure et au gardien ou au dépensier de l'*ospedale*, qui useront en cela de diligence particulière afin d'éviter tout inconvénient, et lorsqu'il ira en visite dans ledit *ospedale*, il devra entendre par lui-même chaque personne dudit lieu qui voudrait exprimer quelque grief et faire quelque plainte, pour parvenir ensuite à la connaissance de la vérité et prendre les mesures qui s'imposent¹⁰³.

La prieure était choisie par les gouverneurs sur des critères précis : les statuts des Mendicanti précisait qu'il fallait nommer à ce poste « une personne aimable, sachant faire preuve de jugement, d'âge mature, intelligente et apte à diriger, discrète, honnête et de bonne réputation »¹⁰⁴. À la Pietà, à l'origine, elle était choisie parmi les *governatrici* (cf. *supra*), puis cette fonction fut, dans cet *ospedale* comme dans les trois autres, confiée à une personne extérieure à l'institution. Au XVIII^e siècle toutefois, les prieures étaient systématiquement

¹⁰³ Capitoli... *Mendicanti*, op. cit., chap. VI, p. 23-24.

¹⁰⁴ Capitoli... *Mendicanti*, op. cit., chap. XV, p. 69.

choisies parmi les pensionnaires de l'*ospedale*, seuls les Derelitti conservant jusqu'en 1724 l'habitude d'employer une personne extérieure à l'institution¹⁰⁵. Au cours du temps, le poste fut de plus en plus souvent confiée à la *maestra di coro*, dont l'expérience auprès des musiciennes garantissait les capacités de gestion et l'autorité nécessaires au rôle de prieure. Celle-ci était élue à vie, et le choix devait être approuvé par les deux-tiers au moins de la congrégation, composée de douze gouverneurs au minimum. C'était le poste le plus élevé que pouvait occuper une femme dans un *ospedale*, et probablement l'une des charges les plus importantes à laquelle pouvait prétendre une Vénitienne d'extraction modeste.

Toutefois, la prieure restait subordonnée à la congrégation, dont elle n'était que le bras exécutif au sein de la partie féminine de l'*ospedale* : si aux Mendicanti elle pouvait ouvrir courrier et paquets destinés aux pensionnaires et juger elle-même de leur remise ou non à leur destinataire, elle devait aux Incurabili contrôler le courrier adressé aux filles en l'apportant aux gouverneurs, sans l'ouvrir elle-même ; dans cet *ospedale* comme aux Mendicanti, elle ne pouvait sortir sans autorisation des gouverneurs. Elle apparaît souvent dans les statuts aux côtés du gardien (*custode*), ce qui la place au niveau des salariés de l'institution, statut nettement inférieur à celui des gouverneurs. Elle pouvait par ailleurs être renvoyée en cas de manquements graves ou sur la simple parole d'un gouverneur, comme l'illustre l'exemple de la première prieure des Mendicanti, *madonna* Isabella, licenciée en août 1608 « pour de bonnes raisons connues de [Bartolomeo Bontempelli dal Calice, la congrégation] sachant bien que ledit Bartolomeo cherche uniquement le bénéfice de cet *ospedale* »¹⁰⁶. Il est possible que la richesse de Bartolomeo Bontempelli et son statut de mécène de l'institution lui aient donné une importance particulière au sein de la congrégation. Il n'en reste pas moins que la prieure fut licenciée sans autre forme de procès ni investigation ultérieure de la part des autres gouverneurs.

En dépit de cette subordination de fait à la congrégation, la prieure jouissait de privilèges uniques, bien supérieurs à ceux des *maestre* : disposant comme elles d'une chambre particulière, elle pouvait prendre à son service une fille de l'*ospedale*, pour peu qu'elle s'abstienne de la faire dormir dans sa chambre et veille à changer chaque mois de servante, ceci pour éviter les « amitiés particulières » tant craintes des gouverneurs¹⁰⁷. Elle touchait en

¹⁰⁵ Le 28 août 1724, Andriana Belloni était ainsi élue prieure, après avoir occupé cette fonction aux Catecumeni, illustrant une fois encore les liens forts existant entre les différentes institutions charitables nées de la réforme catholique (Venise, IRE, DER G 1, n° 72, s. d.). Aux Derelitti, il est possible que l'habitude d'embaucher des prieures extérieures à l'institution se soit prolongée jusqu'en 1767 : si Elisabetta Milesi, prieure de 1767 à 1782, faisait auparavant partie du chœur, sa prédécesseure, Orsola Radi, n'appartenait probablement pas à l'*ospedale*.

¹⁰⁶ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 65, 28 et 31 août 1608.

¹⁰⁷ *Capitoli et ordini da osservarsi dalla Priora, Maestre, e Figlie del Pio Ospitale dell'Incurabili, op. cit.*, p. 2.

outre des émoluments supérieurs aux musiciennes et aux *maestre*, qui pouvait atteindre soixante-dix ducats par an aux Mendicanti au XVIII^e siècle, soit deux fois plus que le chirurgien attaché à l'institution¹⁰⁸. Elle jouissait également, du moins dans cet *ospedale*, d'une table à part au réfectoire, à laquelle étaient conviées les *maestre* et les musiciennes que l'on souhaitait honorer¹⁰⁹. Ces privilèges ne disparaissaient pas avec la cessation des fonctions : si les prieures étaient théoriquement nommées à vie, la plupart d'entre elles demandèrent en fait à être relevées de leurs fonctions lorsqu'elles atteignirent un âge avancé. Elles obtenaient alors généralement le droit de rester dans l'*ospedale* comme « *priora giubilata* », conservaient une partie de leurs privilèges et touchaient de petits émoluments jusqu'à la fin de leur vie. C'est ainsi que les prieures des Mendicanti touchaient jusqu'à leur mort huit sous par jour, et jouissaient d'une nourriture améliorée : pain blanc, vin pur et semoule¹¹⁰.

Chargée de superviser l'ensemble de la partie féminine de l'*ospedale* et d'y faire régner l'ordre et la discipline, la prieure devait se comporter en « bonne mère de famille ». On retrouvait la trace de ce rôle de la prieure et du délicat équilibre qu'elle devait maintenir entre autorité et bienveillance dans l'œuvre intitulée *Carnevale per le Putte de' Mendicanti*, long poème probablement écrit par un gouverneur à la gloire des musiciennes de cet *ospedale*¹¹¹.

Les prérogatives très étendues de la prieure de la Pietà médiévale s'étaient réduites à un rôle de surveillante, chargée de relayer les décisions d'une congrégation dont elle ne faisait pas vraiment partie, mais à laquelle elle pouvait siéger, seule femme à avoir ce privilège après

¹⁰⁸ Venise, IRE, MEN C 3, p. 110, 26 septembre 1717. Cette somme fut toutefois réduite, comme tous les salaires des employés de l'*ospedale*, en 1717 : la prieure ne touchait plus alors que 40 ducats. Dans les années 1760, le salaire de la prieure des Derelitti atteignait encore les 60 ducats annuels, soit deux fois plus qu'aux Incurabili, mais dans ces deux *ospedali* comme dans celui des Mendicanti, la prieure vit ses émoluments réduits à 30 ducats par an en 1777. A la Pietà, en revanche la prieure continua de toucher 100 ducats par an, contre 40 pour la sous-prieure, jusqu'à la fin du siècle (Venise, ASV, OLP, b. 1020, *Quaderno cassa*, c. 430 r.). Cette différence de traitement s'explique peut-être par les difficultés particulières de la fonction de prieure dans cet *ospedale* de grande taille où étaient accueillis un nombre indéterminé d'enfants en bas âge qu'il fallait nourrir en partie sur place. En plus de la supervision habituelle des filles du chœur et des filles du commun, la prieure devait également gérer, en accord avec les gouverneurs, les nourrices hébergées dans l'institution (*nene*) et les nouveaux-nés.

¹⁰⁹ En 1624, ce privilège fut accordé à la nouvelle organiste, Marietta Giusti, qui le perdit en 1645 (Venise, IRE, MEN B 1, fol. 130, 18 avril 1624 et fol. 198v, 20 mars 1645). Il était également fréquent d'honorer les musiciennes *a spese*, qui participaient à l'activité musicale sans dépens de l'*ospedale*, en leur permettant de s'asseoir à la table de la prieure, comme l'illustre l'exemple de Cattarina Zane, dont le père Francesco, barbier, « *si obbliga pagarli per le sue spese duc. cinquanta all'anno di mesi sei in mesi sei avanti tratto ; portando detta figliuola le sue robbe. Mangiando con le figliuole maggiori che mangiano della tavola di Madona* » (Venise, IRE, MEN B 1, fol. 197, 9 juin 1644).

¹¹⁰ Voir par exemple les cas de Regina Cattaneo (Venise, IRE, MEN C 3, p. 705, 28 décembre 1703) et de Vittoria Loredan (Venise, IRE, MEN B 5, 18 février 1718 n. st.).

¹¹¹ « *Viva sì la Priora, che merita, / che basemo sin dove la zappa ; / che, se hà mai da' usar rigor, / la flagella el proprio amor, / che dal sen el cuor ghè strappa* » (*Carnevale per le Putte de' Mendicanti*, Bibliotheca dell'Accademia dei Concordi, Rovigo, Ms 96-6/19, cf. annexe 8).

la disparition progressive des *governatrici*. Subordonnée aux gouverneurs, elle avait néanmoins le pouvoir de réglementer les entrées et sorties des filles de l'*ospedale*, et notamment des musiciennes, et était en contact personnel avec les patriciens ou les patriciennes qui les accompagnaient. Le statut de la prieure était donc paradoxal : gouvernante d'une demi-institution comptant plusieurs centaines de personnes, parmi lesquelles, au XVIII^e siècle, les musiciennes les plus célèbres de la République, elle ne devait son pouvoir qu'à ces mêmes gouverneurs auxquels elle pouvait refuser l'accès à la partie féminine de l'*ospedale*. Issue des orphelines ou des pauvres recueillies par charité dans l'*ospedale*, elle était parvenue au rang de « *Signora* » mais ne pouvait faire valoir son titre en dehors de l'institution dans laquelle elle était destinée, la plupart du temps, à finir sa vie.

À de nombreux égards, les *ospedali grandi* de Venise étaient des institutions originales : si leur fondation avait eu lieu dans un contexte général de réorganisation de l'activité charitable en Europe, et qu'ils étaient régis par des statuts s'inspirant fortement de la règle monastique, ils présentaient néanmoins un certain nombre de singularités proprement vénitiennes. Ainsi, la relative indépendance dont ils jouissaient vis-à-vis des autorités de la République était un élément singulier, la plupart des institutions charitables nées de la réforme catholique étant souvent étroitement liées aux villes ou au pouvoir central. Plus étonnante encore était les libertés prises dans ces institutions très marquées par le modèle du clergé régulier vis-à-vis de l'Église de Rome et même, dans une certaine mesure, de l'autorité patriarcale. Enfin, la présence de femmes chargées de véritables responsabilités au sein des congrégations était, même si elle alla en diminuant au cours des décennies, une illustration supplémentaire de la place particulière que la République Sérénissime offrait à ses patriciennes et à ses citoyennes¹¹². Pour les gouverneurs de sexe masculin, les congrégations des *ospedali* offraient également de nombreuses possibilités, les nouvelles institutions charitables constituant un creuset où pouvaient se côtoyer, sur un pied d'égalité, patriciens et citoyens.

¹¹² Les recherches les plus récentes sur cette question ont été exposées au colloque *Donne a Venezia. Spazi di libertà e forme di potere (sec. XVI-XVIII)* tenu à Venise en mai 2008 et dont le programme et une partie des actes sont disponibles en ligne à l'adresse suivante : <<http://www.storiadivenezia.it/donneavenezia/index.htm>>.

CHAPITRE 4

STATUT SOCIAL ET ÉCONOMIE DE LA CHARITÉ

L'ambiance dévotionnelle particulière ayant servi de terreau aux *ospedali grandi* se traduisait par une plus grande implication des classes dirigeantes vénitiennes dans l'action charitable, non en tant que particuliers mais bien comme corps constitué. Si les réformateurs catholiques, notamment les prédicateurs appartenant aux nouveaux ordres religieux, avaient inspiré une réforme de l'assistance, la mise en place effective des nouvelles institutions charitables était le fait des patriciens et citoyens qui, prenant une part active dans l'économie de la charité, en devenaient dès lors les principaux administrateurs. Cette petite révolution s'observa de façon quasi simultanée dans tous les nouveaux établissements de la « nouvelle philanthropie », où fut à l'œuvre un petit groupe de familles vénitiennes influentes fortement liées entre elles par la parentèle ou la clientèle.

C'est ainsi que l'on retrouvait, étroitement liés à ceux des réformateurs catholiques, les noms d'Andrea Lippomano, Girolamo Cavalli ou encore Bartolomeo Bontempelli « dal Calice », patriciens et citoyens de Venise très actifs dans cette réforme de l'assistance. Le premier, prieur du monastère de la Carità, était ami de Gian Pietro Carafa et d'Ignace de Loyola, qu'il accueillit à Venise en 1536. Il apparaissait également en 1534 parmi les membres de la congrégation de la Pietà, qu'il tenta de sauver de la ruine en renonçant à ses commendes au profit de l'*ospedale*. À cette occasion, ses liens avec deux gouverneurs des Incurabili, Antonio Venier et Bartolomeo Zen, étaient soulignés, rappelant combien l'ensemble des nouvelles institutions charitables étaient liées. Le rôle d'Andrea Lippomano dans la réforme de l'assistance vénitienne ne s'arrêta pas aux *ospedali grandi*, puisque le patricien fit également partie de la commission nommée en 1545 pour gérer l'argent destiné à la *Fraternità dei Poveri Vergognosi*. En outre, ce fut lui qui vendit à prix modique les bâtiments dans lesquels s'installèrent au milieu du XVI^e siècle les *Catecumeni*, étroitement liés au collège de Jésuites fondé par le même homme en 1549¹. Parmi les membres fondateurs de l'institution destinée aux catéchumènes apparaissait aussi Girolamo Cavalli, déjà cité comme l'un des premiers gouverneurs de l'*ospedale* des Derelitti, et proche lui aussi du

¹ Sur l'œuvre d'Andrea Lippomano, on consulera le *Profilo delle soprannaturali virtù del Priore Don Andrea Lippomani delineato da un sacerdote della Compagnia di Gesù che ben lo conobbe in vita e l'assistè in morte*, dans TACCHI VENTURI (Pietro), *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, Rome : La Civiltà cattolica, 1951, vol. II-2, p. 680-681. Voir également PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 263-264.

fondateur des Théatins, dont il contribuait à répandre les idées en Vénétie. Aux côtés de ces patriciens figuraient de riches citoyens, qui mettaient leur talent et leur fortune au service de la nouvelle philanthropie. Bartolomeo Bontempelli, riche marchand d'origine bresciane installé au Rialto à l'enseigne du calice, avait obtenu la citoyenneté vénitienne en 1579, après plus de trente ans passés à Venise. Membre de la *scuola* de San Rocco, où il occupa la charge de *Guardian grande* en 1599, il joua également un rôle important dans la création de plusieurs institutions charitables : dès 1600, il faisait partie de la première congrégation de l'*ospedale* des Mendicanti². Chargé de superviser les travaux qu'il avait en partie financés, il occupa cette même fonction de *cassier sopra la fabrica* en 1606 aux *Convertite*, signe de son implication profonde dans les diverses œuvres de la réforme catholique vénitienne³.

À la fois mécènes, défenseurs des préceptes tridentins et administrateurs des nouveaux établissements charitables, ces patriciens et citoyens faisaient partie de ces élites, à la fois riches et entreprenantes, qui prenaient une part active dans l'économie de la charité. Non contents d'affirmer en actes la nouvelle conception de l'assistance prônée par les réformateurs catholiques, ils s'impliquaient personnellement dans l'administration de ces établissements, dont ils formaient l'élite dirigeante. Gouverneurs, députés ou présidents, ils mettaient au service des *ospedali* leur expérience de l'administration publique et contribuaient ainsi à créer une nouvelle forme d'assistance semi-publique, illustrant le passage à une charité exercée pour Dieu « et pour l'honneur et la gloire de cette [...] République » et non plus uniquement « pour l'amour de Dieu et le salut de [l']âme »⁴.

I. Les congrégations des ospedali : éléments pour une étude sociale

Si l'on en croit les statuts des Derelitti, les seuls à apporter quelques lumières sur les qualités exigées des gouverneurs, la congrégation devait veiller à choisir « les personnes les plus qualifiées de la ville, aussi bien dans l'ordre des nobles que parmi les citoyens et les marchands »⁵. Le président devait rappeler aux membres de la congrégation l'importance

² Pour plus d'informations sur Bartolomeo Bontempelli, voir PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 81-82 et 102.

³ Venise, ASV, *Convertite*, b. 8.

⁴ *Capitoli... Mendicanti*, *op. cit.*, p. 8.

⁵ *Capitoli... Derelitti...*, *op. cit.*, p. 3. Il est intéressant de noter que ces critères d'appartenance sociale étaient totalement absents des conditions d'élection des gouverneurs des Zitelle, où étaient uniquement pris en compte

d'élire des gouverneurs susceptibles de participer fréquemment aux réunions, capables de s'impliquer réellement dans la gestion de l'*ospedale* et « n'ayant d'autre objet [de préoccupation] que le service de ce lieu et l'honneur du Seigneur Dieu »⁶. Cela impliquait en théorie un choix de gouverneurs hors des patriciens déjà en charge pour la République, à Venise même ou sur la terre ferme, ce qui aurait tendu à favoriser les patriciens très jeunes, n'ayant pas encore fait leur entrée en politique, ou les citoyens et les « marchands » les plus humbles, ayant du temps à consacrer à l'*ospedale*.

Dans les faits, la répartition des gouverneurs entre patriciens, citoyens et « populaires » ne reposait absolument pas sur l'absence de charges externes, mais sur un ensemble de critères qui ne prenaient pas en compte la disponibilité. Outre l'aisance financière nécessaire aux gouverneurs, déjà évoquée, l'importance du réseau familial et de la clientèle semblait être évaluée pour l'élection d'un nouveau membre dans une congrégation. Un autre élément à prendre en compte était l'expérience des gouverneurs, moins importante peut-être dans le cadre d'une première élection que pour accéder à de hautes charges, tel que député au chœur ou président. Richesse, réseau et expérience constituaient ainsi les trois critères considérés au moment d'une élection de gouverneur, l'importance relative de chacun d'entre eux faisant l'objet d'une subtile évaluation de la part des membres de la congrégation avant d'accueillir un de leurs pairs. Si la richesse semblait toujours un élément primordial, l'expérience tendit, au cours du XVIII^e siècle, à perdre de l'importance au profit du réseau, l'appartenance à une faction ou à une famille bien implantée dans l'*ospedale* devenant progressivement le critère principal pour l'élection d'un nouveau gouverneur.

1. Patriciens, citoyens, populaires

Dans sa *Description historique et critique de l'Italie*, l'abbé Richard, toujours bien documenté, décrivait avec justesse la composition de la congrégation de la Pietà :

La Pietà, hôpital pour les enfants trouvés ou abandonnés par leurs parents. On fait monter le nombre de ceux qui y ont été élevés à environ six mille. Il est sous la protection du prince, et administré par des nobles, des citadins et des

l'âge, les compétences et la moralité : « *Le condizioni ch'hanno di avere li governatori di questa casa sono quattro principalmente, la prima è che sieno uomini qualificati, e di buona fama, e di buoni costumi ; la seconda di età non meno di vent'anni ; la terza, che sieno prudenti, e discreti ; la quarta desiderosi di servir a Dio in quest'opera, e zelosi dell'onor di Sua Divina Maestà, e della salute de' prossimi* » (*Costituzioni...*, op. cit., partie I, chap. II, p. 25).

⁶ *Ibid.*, p. 101.

marchands. Il a beaucoup de revenus, qui cependant ne suffiraient pas à son entretien, sans les libéralités journalières qui se font à ce bel établissement, qui conserve à la République une multitude de sujets, parce que l'on y reçoit tous les enfants que l'on y présente, sans s'informer d'où ils viennent, et sans rien exiger. Tous les ans, le jour des rameaux, le doge avec son cortège ordinaire y fait une visite après dîner, et il est reçu par les administrateurs⁷.

Les termes utilisés par l'ecclésiastique reprenaient exactement ceux des statuts des Derelitti et traduisaient la variété des situations sociales des gouverneurs, aussi bien patriciens que citoyens ou « marchands », terme générique recouvrant en réalité une myriade de situations différentes⁸. Le terme de « citoyen » utilisé par l'abbé Richard est une traduction littérale mais incorrecte de l'italien *cittadino*, qui avait une signification bien particulière à Venise et que les historiens traduisent traditionnellement par « citoyen » ou « bourgeois »⁹. À Venise existaient deux niveaux de citoyenneté : la citoyenneté *de intus et extra*, réservée aux citoyens dits « originaires » et la citoyenneté *de intus* ou *de intus tantum*. Cette dernière avait une forme restrictive : accessible aux étrangers installés à Venise et y payant des impôts depuis quinze ans, elle n'accordait pas à ceux qui l'obtenaient les mêmes droits que les citoyens originaires¹⁰. Ceux-ci, en revanche, jouissaient de certaines prérogatives leur permettant de participer pleinement à la vie politique de la République : inscrits sur le « Livre d'argent », ils pouvaient intégrer le corps des chanceliers, des secrétaires, des avocats et des notaires, toutes catégories fortement représentées chez les gouverneurs citoyens des *ospedali*.

Le terme de « marchands », que l'on trouvait aussi bien sous la plume de l'abbé Richard que dans les statuts des Derelitti, ne s'appliquait pas à une pratique commerciale, qui pouvait être exercée par certains citoyens, mais à un statut social différent de celui des patriciens et des citoyens. Il est probable que le rédacteur des statuts ne se soit pas résolu à qualifier les gouverneurs n'appartenant à aucune des classes sub-citées de « populaires »,

⁷ RICHARD (Jérôme, abbé), *Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle*, Dijon : F. Desventes / Paris : M. Lambert, 1766, vol. 2, p. 333.

⁸ On trouvait la même classification dès 1740 sous la plume du Vénitien Giovanni Albrizzi, qui décrivait l'*ospedale* de la Pietà dans les termes suivants : « *Questo spedale viene governato da alcuni nobili, cittadini e marcatanti della città ed ha molte rendite, le quali però non bastano alla eccessiva spesa annuale. E' sotto la protezione e dominio del Serenissimo Principe : in contrassegno di che nella domenica delle Palme dopo aver udito in S. Marco nel dopo pranzo la predica, egli fa una pubblica visita a questa chiesa con tutto il solito corteggio, ricevutovi e complimentatovi dai signori governatori ; terminata la qual visita si trasporta alla già descritta chiesa del S. Sepolcro* » (ALBRIZZI (Giovanni), *Forestiere illuminato intorno le cose più rare e curiose, antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine...*, Venise : G. Albrizzi, 1740, p. 112).

⁹ Sur le sens exact du terme *cittadino*, voir BELLAVITIS (Anna), *Identité, mariage, mobilité sociale. Citoyennes et citoyens à Venise au XVI^e siècle*, Rome : École française de Rome, 2001, p. 1-8. Voir également PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 99-107.

¹⁰ C'était notamment le cas pour le commerce levantin, sujet à restrictions pour les citoyens *de intus*. Pour plus de précisions, voir par exemple DURSTELER (Eric), *Venetians in Constantinople : nation, identity and coexistence in the early modern Mediterranean*, Baltimore : John Hopkins University press, 2006, p. 49.

même si le terme de *popolani* est bien celui qui convient. Si l'on en croit Dorit Raines, les familles nobles de terre ferme étaient en effet qualifiées de « populaires » par les Vénitiens, au même titre que les ambassadeurs étrangers et que les familles humbles vénitiennes¹¹. L'étude des gouverneurs n'appartenant ni au patriciat ni à la bourgeoisie vénitienne révèle qu'une grande partie d'entre eux étaient issus de familles nobles de terre ferme, les populaires vénitiens de souche étant mis en minorité dès le XVII^e siècle.

Selon l'historiographie traditionnelle, les gouverneurs des *ospedali* appartenaient majoritairement au patriciat, en particulier à la Pietà où, selon Pier-Giuseppe Gillio « les gouverneurs étaient presque exclusivement des aristocrates »¹². Il est vrai que si l'on observe l'histoire des deux *ospedali* d'origine médiévale, ils semblaient étroitement liés aux familles patriciennes : aux Mendicanti, les trois provéditeurs aux hôpitaux et aux lieux pieux, Ottaviano Pisani, Francesco Vitturi et Pietro Bembo, sommés en 1594 de justifier leur mainmise sur l'ancien lazaret, affirmaient que leurs familles étaient à l'origine de l'érection de l'hôpital¹³. Si l'on observe les noms liés à la fondation des Incurabili, on trouve également la présence de plusieurs patriciennes (cf. *supra*). Toutefois, l'appartenance à la classe patricienne n'était pas une condition requise pour faire partie d'une congrégation, même si, de fait, les patriciens y étaient plus représentés que les citoyens.

Si l'on compare la congrégation de la Pietà avec celle des Derelitti entre 1655 et 1794, on observe que la prééminence du patriciat n'était pas telle qu'elle permette de parler de quasi-monopole. Ainsi, la Pietà comptait 84 familles patriciennes, soit 62,68 % du total, tandis que la proportion aux Derelitti n'était que de 38,67 %. Toutefois, ces chiffres, qui en soi ne suffisent pas à démontrer que les patriciens monopolisaient les congrégations puisqu'ils ne représentent qu'un peu plus de la moitié des gouverneurs, peuvent être fortement pondérés si l'on considère les individus et non plus les familles. En effet, il n'était pas rare qu'une même famille fournisse plusieurs gouverneurs, notamment s'ils étaient patriciens. Or, aux Derelitti, le nombre de familles représentées jouait en faveur des citoyens et des populaires, dont les familles ne comptaient souvent qu'un seul gouverneur. Si l'on prend en compte chacun des gouverneurs, soit 227 personnes à la Pietà et 405 aux Derelitti entre 1655 et 1794, le pourcentage de patriciens augmente considérablement aux Derelitti (60,98 %), dont les chiffres se rapprochent ainsi de ceux de la Pietà (75,33 %). Si cet *ospedale* comptait toujours une nette majorité de patriciens, un quart de ses gouverneurs était issus de la classe de

¹¹ RAINES (Dorit), *L'invention du mythe aristocratique : l'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime*, Venise : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006, p. 715-717.

¹² GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 38.

¹³ PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 365.

citoyens ou de celle des populaires, ce qui illustre une certaine volonté d'ouverture de la part d'une congrégation perçue à tort par les historiens comme fermée aux non-patriciens.

Aux Mendicanti et aux Incurabili, cette volonté d'ouverture était visible dans l'organisation même des charges, puisque les plus importantes d'entre elles étaient systématiquement confiées à deux patriciens et deux gouverneurs « du second ordre » (citoyens ou populaires), des élections organisées régulièrement permettant de s'assurer que les deux ordres jouissaient toujours d'un nombre de gouverneurs suffisant. Les décrets statuant sur la composition des congrégations de ces deux *ospedali* avaient d'ailleurs précisé que la répartition entre patriciens et citoyens devait être paritaire (cf. *supra*).

Les lacunes des archives rendent difficile l'établissement de statistiques qui permettraient de mieux connaître la composition des congrégations et, en particulier, la répartition entre familles patriciennes, citoyennes et populaires. Cependant, la relative complétude des archives des Derelitti et, surtout, leur amplitude chronologique rend possible une esquisse d'étude sociologique de la congrégation de cet *ospedale*. Si l'on compare la répartition sociale des familles de gouverneurs dans la seconde moitié du XVI^e siècle et aux deux siècles suivants, on observe que les familles patriciennes se trouvaient toujours en minorité (cf. figure 7) : au XVI^e siècle, les familles populaires composaient la plus grande partie de la congrégation (42,85 %), de même qu'au XVIII^e siècle (35,08 %), tandis qu'au XVII^e siècle, les gouverneurs appartenaient le plus souvent à des familles citoyennes (36,36 %).

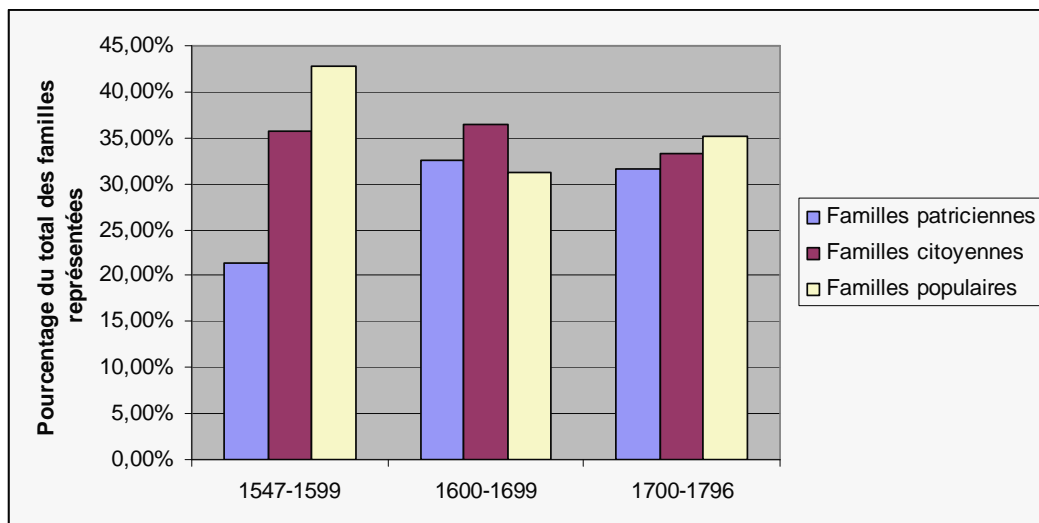


Figure 7 : Répartition sociale des familles représentées au sein de la congrégation des Derelitti (1547 -1797)

Si l'on rapporte ces proportions au nombre de familles présentes dans la congrégation, on perçoit mieux l'évolution remarquable opérée entre le milieu du XVI^e siècle et la fin du XVIII^e siècle (cf. figure 8). Dans les premières décennies après la fondation de l'*ospedale*, en effet, le poids très grand des populaires dans la congrégation s'expliquait par l'histoire de l'institution, fondée sur l'impulsion de Girolamo Miani par des paroissiens, très tôt impliqués dans la vie de l'établissement (cf. *supra*). Il est possible également que les premiers gouverneurs aient suivi à la lettre les statuts de l'établissement, qui recommandaient d'élire des gouverneurs disponibles, qui par conséquent ne pouvaient pas occuper de charge administrative au sein de la République, ce qui excluait d'office les patriciens et une grande partie des citoyens. Au cours du XVII^e siècle toutefois, la congrégation semblait retrouver un équilibre et une conformation plus traditionnelle : les trois classes étaient représentées de façon presque égale, avec 32,46 % de familles patriciennes, 36,36 % de familles citoyennes et 31,16 % de familles populaires. La progression des familles patriciennes, aussi bien en nombre qu'en pourcentage, est remarquable. Cela s'explique bien entendu par l'emprise plus grande du patriciat sur les institutions charitables, à une époque où l'activité musicale se développait et contribuait à faire des *ospedali* des lieux artistiques de premier ordre. Mais la raison principale était peut être l'augmentation du nombre de familles patriciennes à Venise : entre 1646 et 1718, en effet, eurent lieu trois séries d'agrégations au patriciat, qui firent entrer dans la première classe 125 familles¹⁴.

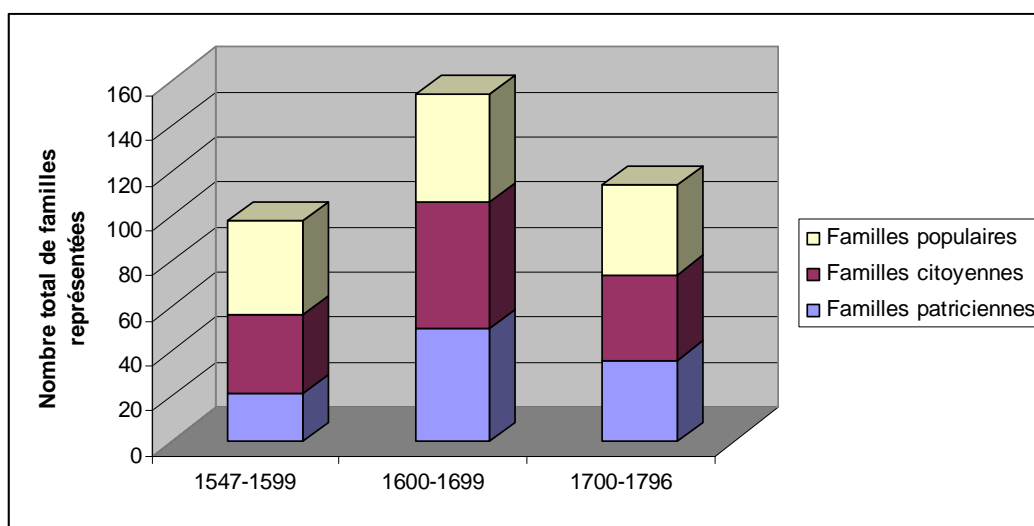


Figure 8 : Répartition sociale des familles représentées au sein de la congrégation des Derelitti (1547 -1797)

¹⁴ Sur cette question, on consultera avec profit RAINES (Dorit), *L'invention du mythe...*, *op. cit.*, p. 631-669.

Le nombre de gouverneurs issus de familles agrégées est impressionnant, notamment parce que ces familles se liaient souvent durablement à un ou plusieurs *ospedali*, faisant élire successivement plusieurs frères, le père et le fils ou l'oncle et le neveu, parfois sur plusieurs générations. Si l'on prend l'exemple de la famille Widmann, on observe la présence de Lodovico dès 1660 aux Derelitti, et de Marino en 1664 à la Pietà, auquel succéda son fils Lodovico en 1674. À la mort de ce dernier, en 1701, son fils Lodovico fut à son tour élu gouverneur à la Pietà, tandis que ses cousins germains, Giovanni Paolo et Antonio occupaient ce poste aux Mendicanti, dès 1686 pour le premier, et de 1729 à 1736 pour le second¹⁵. Dès la première génération d'agrégés, représentée par Lodovico et Marino, tous deux gouverneurs, l'implantation de la famille dans les *ospedali* était forte. Une autre famille agrégée en 1646, la même année que les Widmann, marqua de son empreinte les quatre *ospedali* : dès 1664, Angelo Maria Labia était élu gouverneur aux Derelitti, avant d'occuper conjointement le même poste à la Pietà, à partir de 1670. Il était le père d'un autre gouverneur, Giovanni Francesco, qui fut à l'origine des agrégations des XVII^e et XVIII^e siècles : riche marchand, il proposa en 1645 d'aider sa patrie en guerre contre les Turcs en versant au trésor public 200 000 ducats, en contrepartie de l'accession au patriciat. En dépit des résistances que lui opposa une partie des patriciens, il obtint l'agrégation et ouvrit la voie à de nombreuses familles de riches citoyens, dont la présence dans les *ospedali* est souvent attestée.

Souvent, comme c'était le cas pour la famille Labia, les nouveaux agrégés ne se lièrent pas à un mais à plusieurs *ospedali* : de même qu'Angelo Maria, Giovanni Francesco était gouverneur à la fois aux Derelitti et à la Pietà, tandis que son frère Paolo Antonio fut élu à la fois aux Mendicanti et à la Pietà, et que son fils, également prénommé Paolo Antonio, faisait partie de la congrégation des Derelitti et de la Pietà¹⁶. Seul son deuxième fils, Angelo Maria, semble n'avoir été gouverneur que dans un seul *ospedale*, celui des Incurabili.

La présence massive des nouveaux agrégés dans les congrégations des *ospedali* contribua à renforcer le poids des patriciens parmi les gouverneurs, au détriment des citoyens, mais surtout des populaires. Cette importance des nouveaux patriciens s'expliquait certainement en grande partie par la constitution de réseaux de parentèle et de clientèle au sein des congrégations, qui amenèrent d'ambitieux citoyens à fréquenter ces nouveaux cercles de pouvoir afin de se constituer un réseau susceptible de les amener jusqu'à l'obtention du titre nobiliaire.

¹⁵ Cf. annexe 3 et annexe 4, Famille Widmann.

¹⁶ Cf. annexe 3 et annexe 4, Famille Labia.

2. Stratégies matrimoniales

Lieux de convergence de Vénitiens relevant de différentes classes, de familles appartenant à des factions rivales ou alliées, les *ospedali* constituaient un cadre idéal pour l'exercice du « *broglio* préparatoire »¹⁷. Le terme « *broglio* » se rapportait aux manœuvres exécutées afin de « se procurer de façon occulte des votes ou des soutiens pour obtenir des grades ou des offices »¹⁸. Mais les Vénitiens faisaient une subtile différence entre le *broglio* électoral, que l'on pourrait assimiler à des manœuvres dolosives, voire à de la corruption pure et simple, et le *broglio* qualifié d'« honnête », qui s'apparentait à un échange de services entre familles, difficilement répréhensible même si la République tenta régulièrement de légiférer sur le sujet¹⁹. Comme l'écrivait Dorit Raines « étant donnée l'impossibilité de se réunir près du palais ducal pour organiser les grandes manœuvres électorales, les patriciens se servaient d'autres lieux »²⁰. Ces lieux pouvaient être les nouveaux lieux de sociabilité, loges de théâtre mais aussi et surtout *casini* et *ridotti*, que les citoyens et patriciens fréquentaient assidûment²¹. Dès le XV^e siècle, les institutions d'assistance se prêtaient elles aussi à la création de factions, comme l'illustrent les nombreuses lois promulguées par le Conseil des Dix afin d'éviter la création de groupes de pouvoir à l'intérieur des *scuole* et le clientélisme dans l'assistance²². Après le concile de Trente, le réseau des institutions d'assistance de la République évolua, l'influence des *scuole* allant diminuant au profit des *ospedali*, qui apparurent alors sans doute, pour d'ambitieux citoyens, comme des lieux où pouvaient se nouer des alliances fructueuses avec le patriciat.

Ces alliances pouvaient prendre deux aspects : la plupart du temps, il s'agissait d'alliances matrimoniales, dans lesquelles l'épouse apportait en dot le réseau de relations de sa famille, mais les *ospedali* pouvaient également fournir une clientèle à travers l'affirmation de l'égalité entre membres d'une même congrégation. Il va de soi que cette égalité n'était que de façade, les différences sociales ne disparaissant pas derrière l'appellation de « frères »,

¹⁷ RAINES (Dorit), « Lodovico Manin, la rete dei sostenitori e la politica del broglio nel Settecento », dans RAINES (Dorit) (dir.), « *Al servizio dell'amatissima patria* ». *Le memorie di Lodovico Manin e la gestione del potere nel Settecento veneziano*, Venise : Marsilio, 1997, p. 122.

¹⁸ BOERIO (Giuseppe), *Dizionario...*, *op. cit.*, « Brogliare », p. 101.

¹⁹ Sur les différentes acceptions du terme et sur l'usage du *broglio* à Venise au début de l'époque moderne, voir RAINES (Dorit), « Office seeking, *broglio* and the pocket political guidebooks in Cinquecento and Seicento Venice », dans *Studi veneziani*, n° 22, 1991, p. 137-194.

²⁰ RAINES (Dorit), « Lodovico Manin... », *art. cit.*, p. 123.

²¹ « *Che si dirà delle compagnie fatte / de casini, reduiti, anche contrae ? / maniere e usanze troppo contrafatte* » (*Sopra il broglio*, 1603, cité par *Ibid.em*).

²² Venise, ASV, *Inquisitori e Revisori sopra Scuole Grandi*, Capitolare I, fol. 28, 48, 49v, 51, 67v, 69v et 90, cité par BELLAVITIS (Anna), *Identité, mariage...*, *op. cit.*, p. 109.

mais il n'en reste pas moins que les congrégations offraient à leurs membres de nombreuses occasions de nouer des contacts : outre les réunions « ordinaires » de la congrégation, les statuts prévoyaient que les gouverneurs assistent ensemble à la messe pour chaque fête d'obligation, toutes les fêtes mariales et le dimanche de Pentecôte²³. Lors de la mort d'un membre de la congrégation, chaque gouverneur recevait chez lui une invitation à se rendre aux funérailles et à la messe chantée qui les accompagnait, dans la chapelle de l'*ospedale*.

Ainsi, des liens se nouaient entre membres d'une même congrégation et se traduisaient fréquemment par des alliances matrimoniales entre familles liées aux *ospedali*. Si l'on prend l'exemple d'une famille patronymique influente, celle des Giustinian *Calle delle Acque*, on observe que dès la fin du XVII^e siècle les mariages se faisaient entre familles de gouverneurs. En 1697, le procureur Girolamo, gouverneur aux Mendicanti depuis 1622, épousa Marina Da Mula, famille liée aux Mendicanti depuis 1660. Le fils du procureur, Girolamo Ascanio, épousa quant à lui la sœur d'un gouverneur des Derelitti, Adriana Barbarigo. Leur fils, Girolamo Ascanio II, continua en 1748 cette politique d'alliance en épousant Cattarina Pisani, qui comptait deux frères gouverneurs à la Pietà et aux Derelitti²⁴.

Ces alliances entre familles de gouverneurs étaient encore plus frappantes dans le cas des familles nouvellement agrégées, laissant supposer que stratégies matrimoniales et accession aux congrégations pouvaient être liées. Dans le cas de la famille Giovanelli, agrégée en 1688, ces liens semblent évidents : en 1762, Lodovica Giovanelli épousa un gouverneur de la Pietà, Pietro Maria Bonfadini, l'année même où son frère accédait à la congrégation des Mendicanti. Celui-ci épousa en 1756 Foscarina Diedo, dont le père Antonio fut élu l'année suivante gouverneur aux Mendicanti. Leur fils, Giuseppe, s'allia lui aussi à une famille fortement implantée au sein des *ospedali* et très active sur le plan du mécénat musical, celle des Contarini *Piazzola*. En 1782, il épousa Paolina, dont le grand-père Marco était déjà gouverneur à la Pietà, dont le frère Alvise I sera élu en 1794 à la congrégation des Derelitti et dont le père, Alvise II dit « Pietro Maria », fut gouverneur à la fois aux Derelitti, aux Incurabili et à la Pietà²⁵ !

Un exemple plus complexe est offert par la famille Bergonzi, marchands bergamasques installés à Venise dès la fin du XV^e siècle et spécialisés au siècle suivant dans le commerce de la soie²⁶. Implantés dès 1613 à l'*ospedale* des Mendicanti, où leur présence

²³ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 4.

²⁴ Cf. annexe 3 et annexe 4, Famille Giustinian *Calle delle Acque*.

²⁵ Cf. annexe 3 et annexe 4, Famille Giovanelli et Famille Contarini *Piazzola*.

²⁶ Les plus amples informations disponibles sur la famille Bergonzi se trouvent dans RAINES (Dorit), « Strategie d'ascesa sociale... », *art. cit.*, p. 300-303.

est attestée pendant tout le XVII^e siècle, ils se lièrent à de nombreuses familles citoyennes, souvent bergamasques elles aussi, mais contractèrent également des alliances matrimoniales avec des familles patriciennes nouvellement agrégées. La fille de Lorenzo Bergonzi, Marina, épousa ainsi en 1690 Benedetto Sangiantoffetti dont le père, Giovanni Alvise, était devenu patricien en 1649. Cette alliance, si elle a certainement facilité l'accession des Bergonzi au patriciat en les liant à une faction puissante, semble avoir en contrepartie permis aux Sangiantoffetti de s'insérer dans les *ospedali*. En effet, Lorenzo Bergonzi avait été gouverneur aux Mendicanti de 1666 à 1681, et un autre membre de la famille, probablement son fils, frère de Marina, lui avait succédé à cette date, confirmant les liens étroits tissés entre cette famille et l'*ospedale*. Or, les premiers membres de la famille Sangiantoffetti à avoir fait partie d'une congrégation étaient les fils de Marina Bergonzi et Benedetto Sangiantoffetti, les liens anciens de la famille Bergonzi avec les institutions charitables ayant certainement facilité leur accès aux congrégations. L'implication de la famille Sangiantoffetti au sein des *ospedali* ne fut pas durable, mais la génération des petits-enfants de Lorenzo Bergonzi fut très présente, puisque tous les fils de Marina Bergonzi parvenus à l'âge adultes furent élus gouverneurs : Giovanni Alvise en 1754 aux Derelitti, Lorenzo en 1745 à la Pietà et Gasparo en 1775 aux Incurabili²⁷. En outre, l'épouse de Giovanni Alvise, Zilia Priuli, était la protectrice de Cattarina Ruspante, chanteuse aux Derelitti, l'activité administrative de son époux permettant, comme souvent, une action de patronage dirigée vers l'une des meilleurs solistes du chœur (cf. *infra*).

La création d'un réseau ou l'insertion dans une faction pouvaient ainsi être liées à de complexes stratégies matrimoniales, mais cela se traduisait également par l'assistance aux cérémonies marquant les différentes étapes de la vie publique et privée d'un patricien : baptême, mariage, entrée dans la vie politique. Le passage par la congrégation d'un *ospedale* faisait pleinement partie de ce « *broglio* social » (Dorit Raines) et l'accession à une congrégation pouvait marquer une étape importante dans l'ascension politique d'un patricien, comme l'illustre l'exemple de Lodovico Manin.

3. De l'*ospedale* au palais des Doges : l'exemple de Lodovico Manin

Dernier doge de la République Sérénissime, Lodovico Manin était issu d'une famille agrégée au patriciat en 1651 mais liée très tôt, par l'intermédiaire de mariages avantageux, avec des familles patriciennes puissantes (Foscari en 1654, Basadonna en 1722). Officiellement,

²⁷ Cf. annexe 3. Le petit-fils de Lorenzo Sangiantoffetti, également prénommé Lorenzo, fut également élu gouverneur aux Derelitti en 1794.

Lodovico Manin entra en politique en 1751, date de son accession au grand conseil, mais Dorit Raines suggère, avec raison, que sa carrière politique aurait débuté en réalité en 1748, année de son mariage avec Elisabetta Grimani²⁸. Ces noces le liaient à l'une des familles les plus puissantes de la République, les Grimani *Ai Servi*, dont le réseau familial et la clientèle comptent la plupart des familles ducales du XVIII^e siècle : les Mocenigo *San Stae*, les Corner *San Maurizio* et les Pisani *San Stefano* ou *San Vidal* (cf. figure 9).

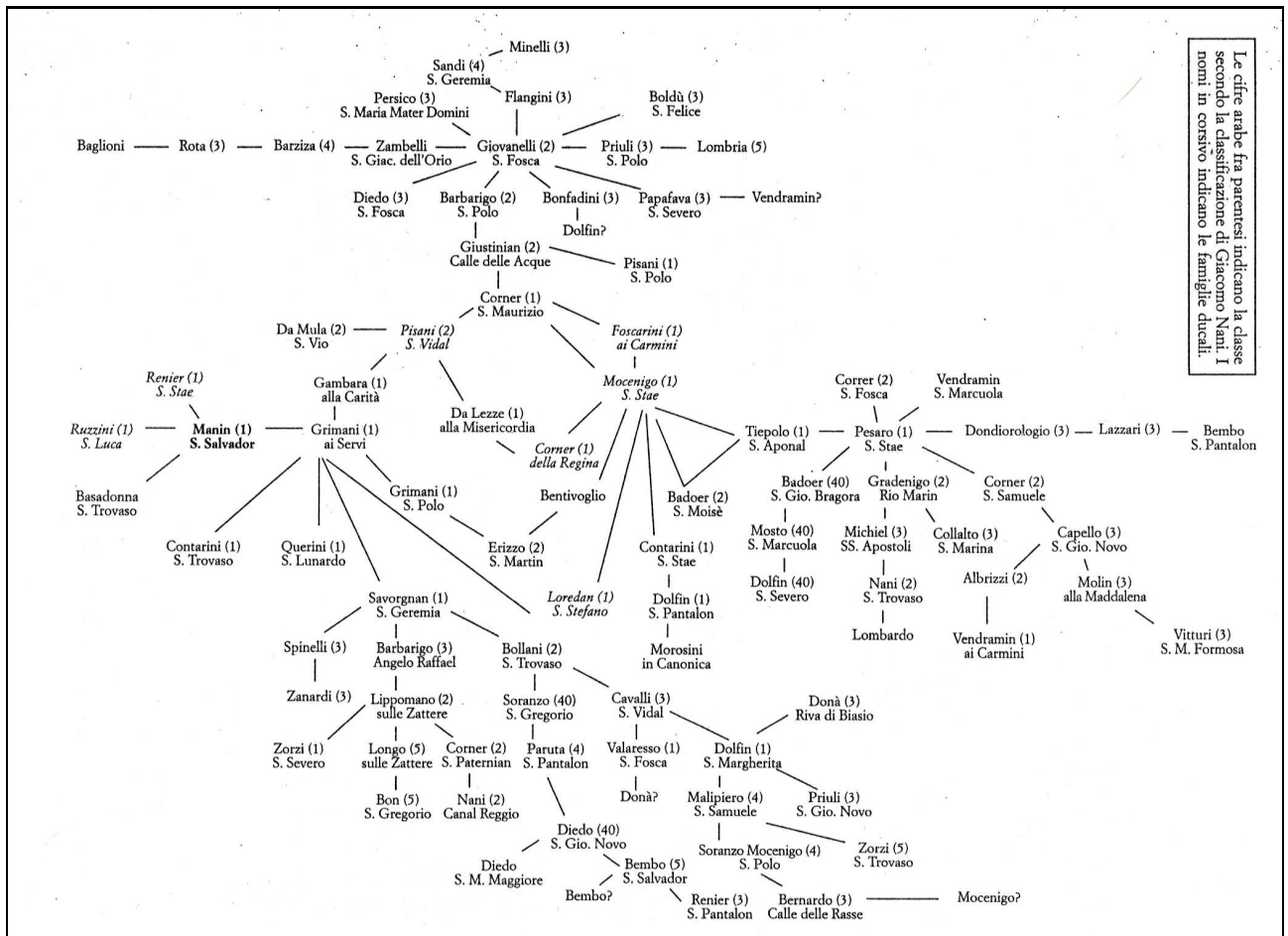


Figure 9 : Réseaux de soutien de la famille Manin *San Salvador*²⁹

L'étude que Dorit Raines apporte du réseau de Lodovico Manin montre que celui-ci ne se contenta pas de la parentèle et de la clientèle que lui apportait son mariage mais commença, dès 1748, à entretenir des relations avec des familles choisies dans le deuxième cercle de la faction Mocenigo-Corner-Pisani. Ces familles n'étaient pas choisies au hasard : les Savorgnan *San Geremia* étaient un modèle pour les Manin depuis plusieurs générations et les Giovanelli

²⁸ RAINES (Dorit), « Lodovico Manin... », *art. cit.*, p. 122.

²⁹ Extrait de *Ibid.*, p. 157

étaient à la fois puissants, car liés aux Giustinian *Calle delle Acque*, amis des Manin et modèle d'une agrégation réussie.

De 1748 à 1764, date à laquelle Lodovico Manin accéda à la charge de procureur et passa du statut de « protégé » à celui de « protecteur » au sein de la faction, le futur doge développa sa clientèle en assistant à de très nombreux mariages, baptêmes ou entrées en politique. Il honora de sa présence les familles s'étant présentées à son propre mariage, en 1748 : les Grimani *San Polo*, les Contarini *San Trovaso* (1749), les Soranzo *San Gregorio* (1759), les Bollani *San Trovaso* (1760) et les Barbarigo *Angelo Raffaele* (1765), mais aussi les Molin *Alla Maddalena* (1750), les Flangini (1755), les Giovanelli *Santa Fosca* (1759), les *Zambelli* (1759), les Cavalli *San Vidal* (1754), les Spinelli (1756), les Diedo (1756), les Valaresso *Santa Fosca* (1760) et les Cappello *San Giovanni Novo* (1759). Ces familles appartenaient toutes aux classes importantes (I ou II) et gravitaient autour des Pisani *San Vidal*, Corner *San Maurizio* et Mocenigo *San Stae*. Mais Lodovico Manin ne dédaignait pas les liens l'unissant à des familles plus modestes, telles les Soranzo *San Barnaba*, les Trevisan *San Baseggio*, les Corner *San Gregorio*, les Marin *San Salvador*, les Zorzi *San Provolo*, les Da Mosto *San Marcuola*, les Barbaro *Santa Giustina*, les Semitecolo *San Tomà* et les Soranzo *San Barnabà*. Cette longue liste illustre la volonté de Lodovico Marin de se créer son propre réseau, indépendant de celui de la famille de son épouse³⁰.

Outre cette assiduité aux événements marquants des familles alliées, on peut repérer la mise en place du réseau de Lodovico Manin à travers les élections de gouverneurs aux Mendicanti entre 1761 et 1765, années où la présence du futur doge au sein de la congrégation est attestée. Ainsi, les liens avec la famille Pesaro *San Stae* étaient bien antérieurs au mariage du frère de Lodovico, Giovanni, avec Cattarina, sœur du procureur Francesco, qui eut lieu en 1769. Dès 1765, en effet, le procureur était élu gouverneur aux Mendicanti, alors que Lodovico Manin y occupait la charge de président. Il est vrai que la famille Pesaro *San Stae* était liée depuis un siècle à l'*ospedale*, le premier membre de cette branche ayant fait partie de la congrégation étant Leonardo (1624-1683), élu en 1666. Toutefois, après la mort de ce dernier, la présence de cette famille dans l'*ospedale* fut très épisodique : le père de Francesco, Leonardo, élu en 1728, participa à une seule réunion, en 1734. L'élection du procureur Francesco marquait donc une volonté forte de la part de Lodovico Manin de resserrer les liens avec la famille Pesaro, par l'entremise d'une congrégation dont il était le président : absent de la vie publique vénitienne en raison de sa

³⁰ *Ibid.*, p. 122-125.

charge de podestat à Vicence (1751-1752), Vérone (1757-1758) et Brescia (1762-1763), il saisit l'occasion que lui offrait le microcosme de l'*ospedale* pour développer sa clientèle.

Outre Francesco Pesaro, la congrégation des Mendicanti comptait un membre important de la faction à laquelle appartenait Lodovico Manin : en 1763, année de son élection comme gouverneur, il entra ainsi dans une congrégation présidée par Almorò IV Pisani, dit « Giovanni Francesco ». Ce dernier, fils du doge Alvise Pisani, appartenait à la famille *San Stefano*, et faisait partie de la congrégation des Mendicanti depuis 1742. La sphère d'influence de sa famille était visible à travers les charges qu'il occupait : dès son élection comme gouverneur, il eut la charge de l'église (donc du chœur, florissant à cette époque), puis fut élu président en 1743. Dès lors, il n'occupa que des charges importantes (député aux filles, député à l'église, président) et fut élu président huit fois entre 1743 et 1768.

La présence de Giovanni Francesco Pisani au sein de la congrégation dont faisait partie Lodovico Manin permit certainement à ce dernier de cultiver des liens avec la famille ducale, liens qui l'aiderent sans aucun doute à accéder à l'élection comme procureur en 1764. Cette élection survint trois ans après la nomination du futur doge comme gouverneur aux Mendicanti, trois années durant lesquelles sa participation fréquente aux réunions s'expliquait peut-être par sa volonté de resserrer les liens qui l'unissaient aux autres gouverneurs. Entre 1761 et 1765, la congrégation des Mendicanti comptait des membres de plusieurs familles influentes et liées à Lodovico Manin, notamment Giovanni Andrea Giovanelli *Santa Fosca* et Alvise II [Marc'Antonio] Mocenigo *San Stae*. Outre ces gouverneurs appartenant à des familles faisant déjà partie du réseau du futur doge, on peut noter la présence de membres de familles influentes, dont certaines allaient intégrer le réseau du nouveau procureur : Bartolomeo IV [Pietro] Priuli et Giovanni Pietro Persico *Santa Maria Mater Domini*. Après sa nomination comme procureur, charge obtenue grâce à son entregent et non achetée, comme cela avait été le cas pour son arrière-grand-père Ottaviano, Lodovico Manin apparaissait comme protecteur des familles citées. Il ne participait plus aux cérémonies d'entrée en politique, qui ne convenaient plus à son rang et à l'influence nouvelle qu'il avait acquise, mais assistait aux cérémonies religieuses des familles qu'il intégrait dans son réseau en qualité de clientes : un baptême chez les Priuli en 1769, un mariage en 1776 ; un mariage chez les Persico *Santa Maria Mater Domini* en 1784, un baptême en 1785³¹.

La nomination comme procureur, si elle offrait à Lodovico Manin un statut de protecteur au sein de sa faction, rendait également le jeu des alliances plus subtil. En effet, il

³¹ *Ibid.*, p. 123.

ne suffisait plus alors d'entretenir un réseau de relations verticales, liant protecteurs et protégés, il fallait également réussir à nouer des liens durables avec ses pairs, ce qui nécessitait de sérieuses qualités diplomatiques. « Ni les protégés, ni les protecteurs », écrit Dorit Raines « n'avaient besoin d'intercession en leur faveur lors d'une dispute, d'un accord ou d'un arrangement politique – mais pour les pairs du même *status* politique, ce « service » était indispensable »³². Afin d'affirmer ses liens avec les patriciens du même niveau socio-économico-politique que lui, Lodovico Manin développa une stratégie originale : il proposa aux familles patriciennes de gérer leur patrimoine, servit de médiateur entre les membres d'une même famille ou d'une même faction pour gérer les affaires économiques et participa à la mise en place d'accords matrimoniaux. Plusieurs patriciens lui confièrent leur patrimoine à gérer, notamment Giovanni Antonio Ruzzini *San Giobbe*, Girolamo Ascanio Giustinian *Calle delle Acque* et Alvise Tiepolo *Sant'Aponal*. En outre, c'est à lui que furent confiées les tractations compliquées préluant au mariage de Nicolò Corner *San Maurizio* et Marietta Pisani, fille d'Almorò III *San Stefano* dit « Alvise ». Si l'on considère que Lodovico Manin avait fréquenté la même congrégation que Girolamo Ascanio Giustinian, et qu'Alvise Pisani avait été lui aussi gouverneur, aux Derelitti et à la Pietà, lorsque le futur doge occupait cette charge aux Mendicanti, on peut émettre l'hypothèse que la confiance que les deux patriciens lui témoignèrent était née des réelles capacités d'administrateur dont Lodovico Manin avait fait preuve lorsqu'il était gouverneur.

Ainsi, il semble que les quelques années passées aux Mendicanti à une période-clef de la carrière de Lodovico Manin, qui fut nommé procureur pendant son mandat à l'*ospedale*, contribuèrent à la création de la faction qui finirait par lui permettre d'accéder à la dogature, en 1789. Les réseaux d'influence montés par le patricien lui assurèrent au jour de l'élection entre 48 et 52 % des voix, selon Dorit Raines. Il est probable que le réseau de gouverneurs créé par Lodovico Manin ait contribué à ce chiffre, puisque les liens entre le futur doge et les *ospedali* ne cessèrent pas en 1765 : en 1776, son frère Pietro fut nommé gouverneur à la fois à la Pietà et aux Incurabili. Cet événement, suffisamment rare pour être rapporté, s'expliquait peut-être par une manœuvre de Lodovico Manin afin de conserver au sein des *ospedali* une influence qui lui avait été fort utile au moment de l'élection comme procureur.

³² *Ibid.*, p. 129.

II. Philanthropie, mécénat et ascension sociale

La plupart des couches de la société vénitienne respectable étaient représentées, d'une façon ou d'une autre, à l'intérieur des *Scuole grandi*. Cependant, les offices dans les *scuole* étaient réservés aux citoyens. Les observateurs de Venise et les analystes de sa structure politique incluaient parfois les *Scuole grandi* parmi les institutions qui aidaient les citoyens à compenser leur exclusion des décisions politiques – à donner aux citoyens le sentiment d'une implication dans l'État, à leur accorder à la fois dignité et honneur, et à canaliser leurs ambitions politiques latentes³³.

L'implication des citoyens dans les *scuole grandi* était ainsi, selon Brian Pullan, un moyen pour les riches familles vénitiennes inscrites sur le *Livre d'argent* de s'impliquer dans la vie de République à travers l'exercice de la charité et du mécénat artistique, tout en excluant ceux qui leur interdisaient l'accès aux responsabilités politiques. Si le premier élément était également présent dans les *ospedali*, le second en revanche en était totalement absent, puisque patriciens et citoyens étaient théoriquement sur un pied d'égalité au sein des congrégations. En ce sens, les *ospedali* offraient aux citoyens des possibilités bien plus étendues que les *scuole grandi*, puisque citoyens et patriciens s'y côtoyaient dans les congrégations et y partageaient équitablement le pouvoir. En outre, les occasions de démontrer sa magnificence à travers l'évergétisme ne manquaient pas (cf. *infra*), et de riches citoyens comme Bartomoleo Bontempelli ne s'y trompèrent pas qui investirent des sommes importantes dans la construction et la décoration artistique de plusieurs *ospedali*, obtenant en contrepartie un pouvoir de décision incontesté au sein des congrégations.

Institutions nouvelles, les *ospedali* offraient aux citoyens ambitieux des possibilités inédites : la structure même des congrégations permettait de fréquenter comme des pairs les patriciens auxquels ils ambitionnaient de marier leurs filles, tandis que la construction de bâtiments imposants leur permettait de s'affirmer comme des amateurs d'art dont le nom et la générosité seraient rappelés par des plaques commémoratives et des monuments funéraires. Les démonstrations de richesse, de générosité et de pouvoir ne pouvaient qu'être utiles aux citoyens qui prouvaient ainsi aux patriciens, dont ils étaient les « frères » au sein des *ospedali*, la légitimité de leur désir d'être traités comme des égaux. Lieux d'apprentissage de la vie politique pour les jeunes patriciens, les *ospedali* offraient également aux ambitieux citoyens

³³ PULLAN (Brian), *Rich and poor...*, *op. cit.*, p. 99.

un vaste vivier d'alliances politiques fort utiles à ceux qui souhaitaient obtenir une agrégation au patriciat.

1. Le statut de gouverneur dans le *cursus honorum*

Si la carrière de Lodovico Manin et sa gestion des alliances était digne d'éloge, il n'était pas exceptionnel qu'un ancien gouverneur devienne doge. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, plus d'un quart des doges (au moins six sur 31) avaient ainsi fait partie d'une congrégation hospitalière : Carlo Contarini (doge de 1655 à 1656) fut élu gouverneur à la Pietà l'année de son accession à la dogature ; Francesco Corner (1656) était sans doute le gouverneur élu aux Mendicanti en 1615 ; Domenico Contarini (1659-1675) faisait partie de la même congrégation entre 1655 et 1659 ; Marc'Antonio Giustinian (1684-1688) était probablement le gouverneur dont la présence était attestée de 1660 à 1664 aux Mendicanti : Alvise Pisani (1735-1741) apparaissait dans la même congrégation en 1710 et 1727 et dans celle de la Pietà chaque année entre 1698 et 1734 ; Francesco Loredan (1752-1762) fut gouverneur à la Pietà de 1747 à 1751 ; Alvise IV Mocenigo (1763-1778) était membre de la congrégation du même *ospedale* de 1741 à 1763 ; et bien entendu Lodovico Manin (1789-1797) était gouverneur aux Mendicanti de 1761 à 1765.

Cela pose la question de la place qu'occupait le passage par une congrégation dans le *cursus honorum* des patriciens. Le sujet reste encore largement à étudier, la difficulté de l'accès aux sources et leur dispersion dans plusieurs fonds d'archives ayant découragé les chercheurs. Toutefois, si l'on connaît mal le déroulement de carrière du patriciat dans son ensemble, l'étude des Contarini menée par Leonardo Chesi fournit des exemples précis pour une famille extrêmement vaste, dont plusieurs dizaines de membres avaient servi au sein des *ospedali*³⁴. Malheureusement, en dépit d'une étude systématique des seize branches (ou *rami*) dont étaient issus les gouverneurs de la famille Contarini, il n'a pas été possible de déterminer la place exacte qu'occupait la charge de gouverneur dans la carrière d'un patricien. En effet, les charges occupées avant et après l'élection dans une congrégation étaient extrêmement variables, de même que l'âge au moment de l'élection ou la durée de la présence effective au sein de l'*ospedale*. La seule constante, quel que soit l'*ospedale*, le siècle ou le statut social du gouverneur, était liée à la présence d'un réseau : les seuls gouverneurs élus très jeunes, âgés

³⁴ CHESI (Leonardo), *Tra casato e famiglia : la dimensione dell'unità familiare nei Contarini attraverso le loro vicende patrimoniali, politiche e successorie (sec. XV-XVIII)*, mémoire de master, Venise : Università Ca'Foscari, 1997.

de moins de 25 ans, avaient toujours un père ou un oncle gouverneur ou gouverneur défunt qu'ils remplaçaient. Le plus souvent, leur famille était liée à l'*ospedale* depuis plusieurs générations et les précédents gouverneurs y avaient occupé des charges importantes. L'hypothèse de la congrégation comme laboratoire d'apprentissage de la vie politique et du « *broglio* honnête » semble confirmée par la présence de ces très jeunes gouverneurs.

Dans le cas de gouverneurs élus déjà âgés, en revanche, il est très possible que le passage par une congrégation ait constitué pour des patriciens attendant une nomination importante, telle que celle de doge ou patriarche, un lieu d'attente permettant de cultiver ses réseaux et de s'adonner au mécénat tout en gardant le contact avec les familles alliées, mais aussi avec les familles rivales fréquentées au sein de la congrégation. Cela semble être le cas pour certains futurs doges, élus gouverneurs seulement quelques années avant leur accès à la dogature : Carlo Contarini, élu en 1655, quelques mois à peine avant de devenir doge, ou Domenico Contarini, qui ne passa que quatre ans à la Pietà, de même que Francesco Loredan. En théorie, le fait de devenir doge n'aurait pas dû empêcher les gouverneurs d'assister aux réunions de la congrégation puisque le statut de gouverneur était accordé à vie au moment de l'élection. Néanmoins, nombreux furent les gouverneurs qui cessèrent d'assister aux réunions et refusèrent les charges auxquels ils avaient été élus lorsqu'ils endossaient ailleurs de lourdes responsabilités.

La question du cumul des charges administratives républicaines et de celles dévolues à l'*ospedale* était d'ailleurs très épineuse, et régulièrement évoquée en réunion de congrégation. Le problème se posait avec une acuité particulière dans le cas des charges impliquant un séjour plus ou moins long hors de Venise : ambassadeurs de la République mais aussi capitaines et podestats sur la terre ferme ne pouvaient assurer correctement leur service auprès de l'*ospedale*. Dès l'origine, le cumul des charges avait contraint les congrégation à redistribuer régulièrement les fonctions : en 1608, Francesco Morosini, gouverneur aux Mendicanti et député à l'exécution du testament Canal, était ainsi remplacé par Carlo Ruzzini, « car il devait aller à Cattaro [l'actuelle Kotor, au Monténégro] rejoindre son régiment ». Carlo Ruzzini, lui-même député à l'église, était alors remplacé par Giovanni Pisani³⁵. En 1631, Ventura Cossali demandait à la congrégation des Mendicanti de lui trouver un remplaçant car sa charge de président l'empêchait de remplir correctement la fonction de trésorier de l'hôpital San Cipriano de Murano, à laquelle il venait d'être élu³⁶. La même

³⁵ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 65, 3 août 1608.

³⁶ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 158v, 12 février 1631 n. st. On notera ici les liens étroits existant entre les différentes institutions charitables vénitiennes. Une étude minutieuse des fonds d'archives des différents

année, Francesco Contarini regrettait de ne pouvoir accomplir correctement son office de député à l'habillement, « étant données ses occupations publiques » qui rendaient difficile une implication réelle au sein de la congrégation³⁷. Certains gouverneurs s'en ouvrirent à leurs confrères, tel Marco Contarini qui écrivit en 1743 à la congrégation de la Pietà pour exprimer son regret de devoir refuser les charges de député à l'économie, aux écritures et au chœur. Il précisait qu'après une période passée à Udine, il se voyait contraint de quitter de nouveau la République pour remplir la fonction d'ambassadeur à Vienne, ce qui l'empêchait évidemment de remplir une quelconque charge dans l'*ospedale*³⁸.

D'autres gouverneurs refusèrent parfois purement et simplement leur élection au sein de la congrégation : dès 1547, Bartolomeo da Bassano écrivit ainsi aux gouverneurs des Derelitti qu'il « [s'excusait] de ne pouvoir accepter la charge de frère », tandis que, dans le même *ospedale*, Giovanni Andrea Giovanelli cédait en 1753 la place à son frère Benedetto, et que Nicolò Polverini en 1616, Taddeo Quadri en 1618, Francesco Moro en 1699 et Giovanni Corner en 1789, refusèrent le poste de gouverneur auquel ils venaient d'être élus³⁹. D'autres enfin déclinèrent des charges trop pesantes ou trop coûteuses, allant parfois jusqu'à payer de fortes sommes pour être dispensés de toute charge : en 1723, Cristoforo Orsetti, élu gouverneur aux Mendicanti quatre ans auparavant, versa ainsi à la caisse de l'*ospedale* 200 ducats et obtint d'être « dispensé de quelque charge que ce soit dans ce pieux lieu »⁴⁰. Le cas de ce gouverneur est intéressant, car il indique clairement la différence faite entre le statut de gouverneur et l'exercice effectif d'une fonction liée à ce statut. En effet, si Cristoforo Orsetti ne fut, pendant les quarante-six ans de sa présence dans la congrégation, jamais élu à aucune charge, il assista régulièrement aux réunions : entre 1719 et 1765, il apparaît treize fois sur les registres de présence, ce qui n'est pas négligeable pour un gouverneur ayant explicitement demandé à n'occuper aucune fonction. Cela indique que le statut de gouverneur avait une importance en soi, sans lien aucun avec les charges qui pouvaient lui être adossées.

Ici se pose la question de l'implication réelle des gouverneurs élus dans la vie de l'*ospedale*. Si certains, comme Cristoforo Orsetti, continuaient à participer aux réunions, la question de l'assiduité des membres de la congrégation se posait. Le cumul de la charge de gouverneur avec d'autres responsabilités administratives ou politiques posait en effet un véritable problème : si l'on considère le taux de participation aux réunions dans les quatre

hospices et hôpitaux permettrait certainement de préciser l'implication des familles dans plusieurs établissements.

³⁷ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 161v, 3 novembre 1631.

³⁸ Venise, ASV, OLP, b. 663, 4 mars 1743.

³⁹ Venise, IRE, DER B 1, 3 février 1547 et DER A 5, *passim*.

⁴⁰ Venise, IRE, MEN C 4, fol. 872v, 20 août 1723.

ospedali en 1770, il apparaît que le nombre de gouverneurs effectivement présents était nettement inférieur au nombre total de gouverneurs susceptibles d’y assister (cf. figure 10).

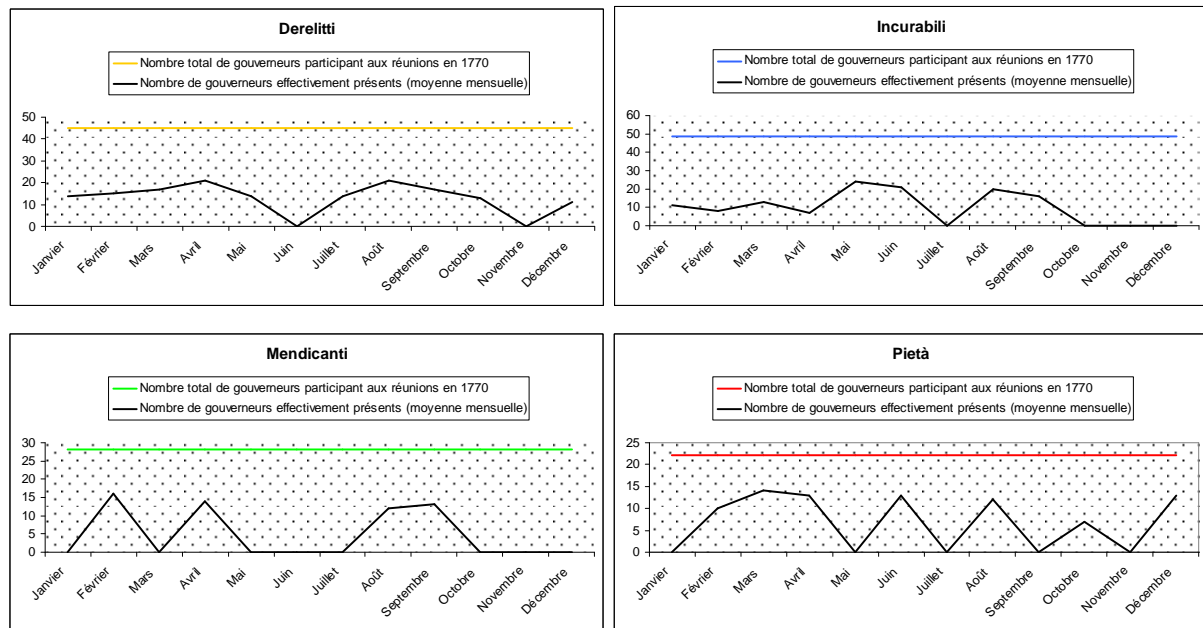


Figure 10 : Comparaison entre le nombre total de gouverneurs susceptibles de participer aux réunions des congrégations des quatre *ospedali* en 1770 et leur présence effective (moyenne mois par mois)

Afin de ne pas fausser artificiellement les résultats, le nombre de références (quarante-cinq gouverneurs aux Derelitti, quarante-neuf aux Incurabili, vingt-huit aux Mendicanti et vingt-deux à la Pietà) ne correspond pas au nombre total de gouverneurs composant la congrégation en 1770 mais au total des gouverneurs assistant effectivement à une réunion au moins au cours de l’année, ce qui écarte les gouverneurs ne s’étant jamais présentés l’année considérée. De plus, l’année 1770 a été choisie comme année représentative car il ne s’agissait ni d’une période de crise nécessitant la présence de la congrégation au grand complet, ni d’une période d’absence particulière pour les gouverneurs.

Ces graphiques révèlent un très fort écart entre le nombre de gouverneurs susceptibles d’assister aux réunions et le nombre de gouverneurs effectivement présents. En effet, à l’exception de la Pietà et des Mendicanti, qui parvinrent chacun à quatre reprises à réunir plus de la moitié des gouverneurs, les *ospedali* virent rarement la présence de plus d’un tiers des membres de la congrégation à leurs réunions. Cette tendance était particulièrement marquée aux Derelitti et aux Incurabili, dont les congrégations étaient plus étoffées, ce qui explique à la fois une moindre difficulté à réunir le quorum et un pourcentage des gouverneurs effectivement présents moins élevé. Pour les quatre *ospedali*, on observe également deux

périodes creuses, au moment des villégiatures de printemps (mai-juillet) et d'automne (septembre-novembre), pendant lesquelles traditionnellement aucune réunion n'avait lieu.

Il est intéressant de constater que les gouverneurs des *ospedali* occupaient indifféremment, avant et après leur première nomination, des charges relevant des trois catégories répertoriées par Dorit Raines à partir de l'étude des ouvrages destinés à apprendre les arcanes de la politique vénitienne aux jeunes patriciens⁴¹. Cela dépendait évidemment du statut social du patricien et de sa richesse, un subtil équilibre étant recherché entre charges prestigieuses mais coûteuses, charges coûteuses et peu prestigieuses mais accessibles à de jeunes patriciens, et charges peu coûteuses mais moins prestigieuses. Si la liste des gouverneurs montre aussi bien des ambassadeurs que des podestats et capitaines de terre ferme, des militaires dirigeant la flotte que des secrétaires de chancellerie, les grands absents des congrégations étaient les ecclésiastiques. En effet, à l'exception d'un prêtre anonyme, désigné par le terme « *piovan* » et apparaissant aux Derelitti en 1565, probablement présent à la réunion sans être lui-même gouverneur, les congrégations ne comptaient ni moines ni prêtres parmi leurs membres. Un certain nombre de gouverneurs étaient abbés au moment de leur élection comme gouverneur ou le devinrent par la suite, mais cet honneur ne les écartait pas de la vie politique : contrairement aux prêtres ou aux religieux, qui étaient interdits d'accès au Grand Conseil lorsqu'ils étaient ordonnés ou entraient dans les ordres, les abbés n'abandonnaient pas la vie publique. La différence de statut entre les abbés et les autres ecclésiastiques se traduisait d'ailleurs pour les Vénitiens de l'époque moderne par la présence continue des abbés dans les arbres généalogiques, une branche étant considérée comme éteinte seulement lors de la mort d'un abbé, tandis qu'elle l'était dès l'ordination ou l'entrée dans les ordres pour un prêtre ou un religieux⁴².

Ainsi, si les seuls ecclésiastiques présents dans les congrégations étaient les abbés ou les membres de la cour pontificale, cela s'explique très certainement par deux facteurs. Le premier était la volonté farouche d'indépendance des *ospedali* envers l'autorité spirituelle représentée par le patriarche, déjà évoquée, et renforcée par la présence en leur sein de Théâtins et de Somasques chargés d'administrer les sacrements et d'assurer les offices dans leurs chapelles. Le second était dû à une stratégie d'ascension sociale liée à la prélature et aux charges pontificales mais indépendante du diocèse de Venise et particulièrement repérable dans les familles en voie d'agrégation. Les Labia comme les Widmann empruntèrent ainsi la

⁴¹ RAINES (Dorit), « Office seeking... », *art. cit.*, p. 182-184.

⁴² Ces informations sont extraites de l'étude des arbres généalogiques des familles patriciennes conservés à Venise, ASV, *Miscellanea Codici - Serie I*, « Alberi de' patritii veneti », b. 17-23.

voie des charges pontificales, qui offrait un double avantage : l'entrée dans la cour pontificale permettait en effet aux cadets des familles riches mais non patriciennes de trouver hors de Venise un débouché pour leurs ambitions personnelles, mais elle participait également d'une stratégie familiale destinée à obtenir plus de visibilité et donc de reconnaissance au niveau de la péninsule. On vit ainsi en 1638 Cristoforo Widmann, frère des gouverneurs Lodovico et Marino, obtenir le titre de protonotaire apostolique, puis en 1644 celui d'auditeur de la chambre. Nul doute que l'agrégation de sa famille, en 1646, facilita sa nomination comme cardinal puis comme légat à Urbino⁴³. L'ensemble de la stratégie de ces familles semble avoir convergé vers le but unique d'obtenir reconnaissance et prestige dans des champs très variés : en affirmant leur présence dans différents lieux de pouvoir, de la chancellerie vénitienne à la cour pontificale en passant par les *ospedali*, les citoyens en voie d'agrégation augmentaient leurs chances d'obtenir l'adhésion à une classe dont ils utilisaient déjà les codes.

2. Carrières au sein des *ospedali* et stratégies d'ascension sociale

À défaut de pouvoir retracer le *cursus honorum* des gouverneurs, il est possible de donner quelques éléments sur la carrière des gouverneurs au sein même des *ospedali*. Il semble que l'origine sociale n'ait pas constitué un frein à la carrière dans l'*ospedale* : des populaires ou des citoyens pouvaient devenir présidents et accéder aux mêmes charges que les patriciens, notamment aux Incurabili et aux Mendicanti où le nombre de gouverneurs de chaque ordre était contingenté afin d'assurer une parité parfaite. En revanche, la filiation assurait un avantage certain aux fils de gouverneurs défunts, et plus encore aux familles duciales. C'est ainsi qu'en 1742, aux Mendicanti, Almorò IV Pisani, dit « Giovanni », fils du doge, accéda dès sa nomination comme gouverneur à la charge de député à l'église, donc au chœur, habituellement réservée à des gouverneurs expérimentés. Il en fut de même pour Alvise II Mocenigo, dit « Marc'Antonio », également fils de doge : élu en 1754 aux Mendicanti, il postula dès l'année suivante à la charge de président, théoriquement inaccessible aux gouverneurs jeunes et sans expérience. Le jeune homme cumulait ces deux handicaps théoriques : élu depuis moins d'un an, il était âgé de vingt-deux ans seulement, ce qui aurait dû lui interdire toute charge importante. Cependant, la puissance de sa famille et les liens

⁴³ Sur les stratégies mises en place par les familles vénitiennes agrégées au patriciat à l'époque moderne, voir MENNITI IPPOLITO (Antonio), *Fortuna e sfortune di una famiglia veneziana nel Seicento. Gli Ottoboni al tempo dell'aggregazione al patriziato*, Venise : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1996, p. 163-165 et RÖSCHE WIDMANN (Eva S.), *I Widmann : le vicende di una famiglia veneziana dal Cinquecento all'Ottocento*, Venise : Centro tedesco di studi veneziani, 1980, p. 10-11.

qu'elle entretenait de très longue date avec l'*ospedale* jouèrent en faveur du patricien, qui réussit à mettre en ballottage son adversaire, Lodovico Manin. Finalement, ce dernier l'emporta au second tour, à huit voix contre trois et Alvise II Mocenigo dut se contenter de la charge de député aux infirmeries, puis de député aux filles et à l'église l'année suivante, avant d'être nommé président en 1767⁴⁴. Il aurait sans nul doute occupé cette charge dès 1765 si son adversaire n'avait pas été lui aussi issu d'une puissante famille et pourvu d'un réseau lui assurant la victoire : procureur depuis peu et appartenant à la congrégation depuis plus longtemps qu'Alvise II Mocenigo, Lodovico Manin ne pouvait que l'emporter face au jeune patricien, nonobstant l'appartenance de celui-ci à la famille ducale.

Néanmoins, la présence de celui-ci parmi les candidats à la présidence dès l'année suivant sa nomination était la marque d'un réseau puissant au sein même de l'*ospedale*. En effet, le mode de scrutin et le système de nomination, copiés sur ceux des organes administratifs de la République, laissaient supposer l'existence dans les congrégations d'une forme de *broglio* : les noms des gouverneurs proposés pour chaque charge étaient en effet donnés à voix basse aux présidents par chaque membre de la congrégation, toute manœuvre électorale étant sévèrement proscrite par les statuts. Comment expliquer que seuls quelques noms soient proposés pour chacune des charges, sinon par l'existence d'une forme de consensus entre les membres de la congrégation ?

Il est vrai qu'à la fin du XVIII^e siècle, ce système semblait mis à mal par le petit nombre de gouverneurs effectivement disponibles pour remplir les charges et par le grand nombre de démissions survenant, en particulier, aux *Incurabili* et aux *Mendicanti*. L'interdiction d'occuper certaines charges deux ans de suite et l'impossibilité de cumuler plusieurs charges importantes limitaient fortement le nombre de candidats, à une période où les gouverneurs siégeant effectivement étaient en très petit nombre. Cette conjoncture particulière explique la difficulté à retracer précisément les carrières au sein des *ospedali*, la succession des charges semblant relever, à la fin du XVIII^e siècle, des circonstances plutôt que d'un choix délibéré de la part des gouverneurs.

S'il est difficile de retracer les carrières des patriciens et donc de comprendre précisément la place qu'y occupait le passage par une congrégation, on peut supposer en revanche que pour les familles citoyennes souhaitant devenir patriciennes, le statut de gouverneur prenait place dans une stratégie globale d'ascension sociale. Prenant l'exemple des Bergamasques de Venise, Dorit Raines écrit que leurs familles

⁴⁴ Venise, IRE, MEN B 6, *passim* et MEN B 7, 2 février 1765.

savaient profiter de leur présence numérique pour se positionner sur les postes de pouvoir dans les corporations. Elles étaient également conscientes qu'à travers les œuvres de charité, elles pouvaient créer un réseau de solidarité et de secours destiné aux plus pauvres. De cette façon, elles espéraient s'insérer dans la politique sociale de la République vénitienne, destinée à soulager les tensions sociales. En utilisant leur position de dirigeants des institutions de charité, elles cherchaient à créer des liens d'interdépendance avec les nobles pauvres contraints de recourir à la charité publique pour nourrir leur famille⁴⁵.

C'est ainsi que les familles destinées à être agrégées au patriciat menaient une politique globale d'ascension sociale, dont la première étape consistait parfois à s'insérer dans les lieux de sociabilité tels que les *ospedali*, où il était possible de créer un réseau d'influence. Ceci explique certainement pourquoi de nombreuses familles agrégées au XVII^e et au XVIII^e siècles comptaient déjà un membre gouverneur dans l'un ou l'autre des *ospedali* plusieurs années, parfois plusieurs décennies avant leur agrégation. On voit ainsi apparaître Giovanni Pace Castelli comme gouverneur aux Mendicanti dès 1660, soit dix-sept ans avant l'agrégation de sa famille au patriciat. De même, la famille Tasca était largement présente dans les *ospedali* bien avant son agrégation, en 1646 : dès 1600, Alessandro Tasca faisait partie de la congrégation des Mendicanti, tandis que ses frères, Anibal et Tommaso, furent élus aux Derelitti respectivement en 1605 et en 1631. La génération même des agrégés comptait trois gouverneurs, deux d'entre eux étant élus avant de devenir patriciens⁴⁶.

Le cas de la famille Bergonzi, déjà citée, est à cet égard très éclairant : dès 1613, Giorgio Bergonzi était élu gouverneur aux Mendicanti avant même que sa famille n'obtienne la citoyenneté, qui sera accordée en 1637 à son neveu Francesco, élu l'année précédente gouverneur dans le même *ospedale*. Le cousin de ce dernier, Bartolomeo, était également gouverneur aux Mendicanti depuis 1628 : contrairement à ce qu'affirme Dorit Raines, Francesco Bergonzi n'eut pas, après l'accession à la citoyenneté, « l'intuition que son ascension sociale serait favorisée s'il parvenait à pénétrer au cœur des institutions citadines à travers les œuvres de charité » c'est l'implantation antérieure de sa famille au sein des institutions charitables qui permit à celle-ci de briguer la citoyenneté puis l'agrégation au patriciat⁴⁷.

⁴⁵ RAINES (Dorit), « Strategie d'ascensione sociale e giochi di potere a Venezia nel Seicento : le aggregazioni alla nobiltà », dans *Studi veneziani*, n° 51, 2006, p. 297.

⁴⁶ Cf. annexe 3 et annexe 4, Famille Tasca. On pourrait également citer le cas de la famille Fonseca, dont l'un des membres, Agostino, fut élu gouverneur aux Mendicanti en 1661, et siégea chaque année jusqu'à l'agrégation de sa famille au patriciat, le 24 janvier 1665. Dès lors, il n'apparut plus dans les archives, comme si, son but ayant été atteint, il n'était plus nécessaire de cultiver un réseau en siégeant dans une congrégation d'*ospedale*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 300.

Les liens des Bergonzi avec Bartolomeo Bontempelli dal Calice, gouverneur et mécène des Mendicanti⁴⁸, avaient certainement contribué à leur ascension sociale, de même que l'amitié nouée avec un autre gouverneur, Giovanni Battista Contarini, que Francesco Bergonzi qualifiait dans son testament de « très affectionné compère »⁴⁹. En outre, Francesco Bergonzi se rapprocha dès le début des années 1640 d'une famille patricienne puissante, celle de Soranzo *Rio marin*, afin d'obtenir des avantages commerciaux. Giovanni Soranzo était alors bayle à Constantinople et avait en effet obtenu pour le marchand de soie, moyennant 60 % des bénéfices réalisés, l'exemption de toutes les taxes pour l'exportation des tissus depuis Venise et l'assurance de voir les convois commerciaux entre Venise et l'Empire ottoman protégés par ses soins⁵⁰. Ce n'est certainement pas un hasard si l'accord, très profitable pour les deux parties, avait été conclu entre deux familles étroitement liées au même *ospedale* : si Francesco Bergonzi était alors gouverneur aux Mendicanti, son oncle Giorgio y avait côtoyé Lorenzo Soranzo, le père de Giovanni. L'ensemble de la branche *Rio marin* étant d'ailleurs bien implantée dans l'économie de la charité puisque le frère de Giovanni Soranzo, Girolamo, entra en 1643 dans la congrégation des Derelitti que leur neveu, Lorenzo, rejoindrait également en 1678.

Outre un réseau, le passage par une congrégation donnait ainsi aux citoyens un moyen d'affirmer leurs compétences et de prouver aux patriciens qu'ils pourraient, une fois agrégés, remplir convenablement les charges qui leur seraient confiées. Mais la structure particulière des *ospedali* et la destination à la fois artistique et charitable de ces institutions en faisaient également des lieux où pouvaient s'exprimer avec une certaine magnificence la charité et le mécénat. Les membres de familles non patriciennes mais riches pouvaient ainsi affirmer leur puissance et montrer leur grandeur d'âme et leur charité chrétienne. Ce faisant, ils remplissaient les buts assignés par un anonyme aux jeunes patriciens en 1674 : « Dans toutes les affaires, postes et magistratures, tu dois toujours avoir devant les yeux ces buts : c'est-à-dire le bien-être de l'âme, de la patrie et ta propre réputation, unis à l'utile et à la grande satisfaction des sujets »⁵¹.

⁴⁸ RAINES (Dorit), « Strategie d'ascesa sociale... », *art. cit.*, p. 299-303.

⁴⁹ BOREAN (Linda), « Il caso Bergonzi », dans BOREAN (Linda) et MASON (Stefania) (dir.), *Il collezionismo d'arte e Venezia. Il Seicento*, Venise : Marsilio, p. 204. La présence de nombreux homonymes rend impossible l'identification de Giovanni Battista Contarini, mais il est fort probable qu'il s'agissait de l'« *avvocato* » membre de la congrégation des Mendicanti de 1648 à 1661 (cf. annexe 3). Qualifié d'« *Eccelente* », il ne serait donc pas patricien mais appartiendrait à une famille citoyenne, peut-être une branche bâtarde de l'un des *ramo* de la famille patricienne homonyme.

⁵⁰ Venise, ASV, *Fraterna grande di Sant'Antonin*, « Commissaria Bergonzi », b. 9, n° 13, 1^{er} août 1642, cité par RAINES (Dorit), « Strategie d'ascesa... », *art. cit.*, p. 301.

⁵¹ ACCADEMICO IMPERFETTO, *Ricordi etici*, p. 80, cité par RAINES (Dorit), *L'invention du mythe...*, *op. cit.*, p. 37.

3. Le mécénat comme affirmation du pouvoir politique

Si les congrégations des *ospedali* offraient certainement à d'ambitieux citoyens ou populaires les moyens d'approcher de puissantes familles patriciennes, elles étaient également le lieu où pouvait s'exprimer un mécénat semi-privé pour les arts, donnant ainsi aux gouverneurs la possibilité de montrer leur générosité, leur goût, et leurs liens avec les cercles artistiques vénitiens.

Les récentes recherches menées par Laura Moretti sur l'architecture des *ospedali* confirment l'intuition qu'avait eu Deborah Howard dès les années 1980 : les gouverneurs, qui faisaient appel aux plus célèbres artistes de leur temps pour construire église et façade de leur *ospedale*, jouaient un rôle réel dans les choix architecturaux⁵². Lorsqu'en avril 1601, les gouverneurs de l'*ospedale* des Mendicanti, à peine transféré sur les Fondamente Nuove dans des bâtiments provisoires, se réunirent pour discuter du plan à adopter pour les futurs bâtiments, ils examinèrent attentivement deux modèles réalisés par des architectes dont les archives ne nous fournissent pas les noms. Peu convaincus, les présidents demandèrent à la congrégation de faire exécuter de nouveaux modèles, dont les auteurs cette fois sont connus : en juin 1601, les gouverneurs eurent à choisir entre les propositions de Vincenzo Scamozzi, Domenico Sabbatini et Cesare Franco⁵³. Il s'agissait là d'artistes locaux (Scamozzi était vénitien, Sabbatini vicentin et Franco padouan) ayant déjà réalisé de nombreuses commandes publiques et privées en Vénétie. En faisant appel à eux, les gouverneurs des Mendicanti démontraient leur volonté de s'assurer le concours d'architectes déjà expérimentés, au talent affirmé.

Les archives nous apprennent également que les gouverneurs tenaient, quand bien même les artistes auraient été choisis avec soin, à prendre part aux décisions artistiques : en 1603, la congrégation décida de faire de nouveau appel à plusieurs architectes, chargés de proposer un nouveau modèle qui offrirait une synthèse des trois maquettes présentées en 1601⁵⁴. La volonté de jouer un rôle réel dans les choix architecturaux s'affirma lors des discussions sur la façade de l'*ospedale*. À cette occasion se manifestèrent également des

⁵² MORETTI (Laura), « Gli spazi per la musica nelle chiese dei quattro grandi *ospedali* veneziani », dans HOWARD (Deborah) et MORETTI (Laura) (dir.), *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, Milan : Mondadori, 2006, p. 323-352 ; MORETTI (Laura), *Dagli Incurabili alla Pietà : le chiese degli ospedali grandi di Venezia tra architettura e musica (1522-1790)*, Florence : Olschki, 2008, 197 p. ; HOWARD (Deborah), « Giambattista Tiepolo's frescoes for the church of the Pietà in Venice », dans *Oxford art journal*, n° 9, 1986, p. 11-28 et HOWARD (Deborah), *The architectural history of Venice*, Londres : B.T. Batsford, 1980, 236 p.

⁵³ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 20v, 11 juin 1601. Le nom de Domenico Sabbatini est fourni dans un document postérieur (Venise, IRE, MEN B 1, fol. 47, 3 avril 1605).

⁵⁴ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 34-34v, 17 et 24 février 1601.

dissensions au sein de la congrégation : si certains gouverneurs étaient partisans d'une solution traditionnelle, avec un portique (*portego*) traversant et de grandes baies sur canal, d'autres prêchaient pour une façade plus moderne, fermée, prenant modèle sur les bâtiments construits peu de temps auparavant aux *Incurabili* et aux *Zitelle* (cf. annexe 5). Finalement, les partisans de la modernité l'emportèrent, et la congrégation confia la réalisation du projet à Cesare Franco⁵⁵. Les conceptions artistiques des gouverneurs pouvaient ainsi différer, en fonction de leur âge et de leur sensibilité, mais aussi en raison de considérations économiques, qui conduisaient certains d'entre eux à préférer les solutions les moins coûteuses quels que fussent les enjeux artistiques. Néanmoins, on observait parfois une volonté réelle de prendre part au projet architectural, certains gouverneurs souhaitant visiblement laisser une trace physique de leur passage dans les murs même de l'*ospedale*. Cela semble être le cas de Bartolomeo Bontempelli dal Calice, dont la fortune personnelle finança en grande partie les travaux du nouveau bâtiment, et qui obtint de la congrégation de pouvoir modifier à sa guise le modèle définitif des espaces intérieurs, dont la réalisation fut confiée à Tommaso Contin en octobre 1605⁵⁶.

Le cas des Mendicanti montre ainsi une congrégation attentive aux choix architecturaux, souhaitant construire un bâtiment grandiose, qui attirait l'attention des passants, car c'était bien le flux de badauds et, plus tard, de touristes qui garantissait des rentrées d'argent régulières. La sûreté du choix des gouverneurs apparaissait dans le projet retenu, brillant sans être trop coûteux. La convocation d'architectes célèbres et déjà bien installés dans le paysage vénitien pourrait faire croire que les gouverneurs des *ospedali* se montraient frileux en matière d'innovations artistiques mais il n'en était rien, comme l'indique la préférence apportée à une façade moderne plutôt qu'un portique traditionnel. En outre, il arrivait aux gouverneurs de faire appel à des artistes moins célèbres, se fiant à leur seul jugement plutôt qu'à la rumeur publique pour déterminer la qualité de leurs réalisations. C'est ainsi qu'en 1735, à la Pietà, le projet du nouvel *ospedale* fut confié à trois architectes, Andrea Tiralli, Giorgio Massari et le père Pietro Foresti, qualifié par Pietro Gradenigo de « dilettante en architecture » et « maître de géométrie de plusieurs patriciens et professeurs »⁵⁷. Il est probable qu'une partie des gouverneurs de la Pietà ait pris des leçons de géométrie chez le père Foresti et l'ait jugé digne de concourir aux côtés de deux artistes de renom. Si l'on en croit Pietro Gradenigo, le projet de l'ecclésiastique ne fut pas rejeté, comme

⁵⁵ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 47, 20 mars 1605.

⁵⁶ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 49-50, 6 octobre 1605.

⁵⁷ LIVAN (Linda) (éd.), *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. P. Gradenigo*, Venise : La reale deputazione, 1942, cité par MORETTI (Laura), *Dagli Incurabili...*, op. cit., p. 100.

celui d'Andrea Tiralli, en raison de sa médiocrité, mais parce que sa réalisation aurait été trop coûteuse pour la congrégation⁵⁸.

Bien que les gouverneurs aient parfois participé personnellement à l'élaboration des plans, en tout cas à la modification des modèles initiaux afin qu'ils correspondissent mieux à la destination de l'édifice, ils n'hésitèrent pas à prendre conseil auprès d'autres amateurs éclairés. Ce fut le cas en 1741 à la Pietà lorsque l'un des gouverneurs, probablement Lorenzo Grimani (élu le 7 mai « député à la nouvelle fabrique »), soumit au père Carlo Lodoli le projet de Giorgio Massari⁵⁹. Quelques années plus tard, Marc'Antonio Grimani, frère du doge Pietro Grimani et dudit Lorenzo, demanda à Giovanni Poleni, professeur de mathématique et de philosophie à l'université de Padoue, un avis sur le projet, regrettant que le doge précédent, Alvise Pisani, eut « approuvé un modèle produit par M. Massari, mais sans aucun examen préalable par les experts d'un art si noble »⁶⁰. Ces quelques exemples illustrent le fait que, si les gouverneurs qui finançaient en partie les travaux veillaient à avoir voix au chapitre, ils se considéraient comme de simples amateurs éclairés, n'hésitant pas à prendre conseil auprès d'experts et démontrant le sérieux avec lequel ils envisageaient leurs fonctions au sein de la congrégation.

À l'intérieur des églises, les autels et les éléments décoratifs, notamment les toiles peintes, devaient également beaucoup aux gouverneurs, qui avaient une part d'autant plus grande dans les choix artistiques qu'ils les finançaient entièrement. Dans le cas des autels, la générosité des donateurs était récompensée par la possibilité de pouvoir implanter près de la table sainte la chapelle familiale. C'est ainsi qu'on trouve dans l'église des Mendicanti cinq autels financés par des familles de gouverneur. Le premier à obtenir ce privilège, en février 1639, fut Bartolomeo Bergonzi, qui fit bâtir un autel dans la seconde chapelle latérale, à droite du maître autel⁶¹. À la même époque, deux autres autels furent commandités par Nicolò Cappello, gouverneur élu en 1644, et la famille Tasca, liée de longue date à l'*ospedale*⁶². Si ces autels secondaires devaient suivre le modèle établi par Tommaso Contin, deux gouverneurs furent chargés en 1641 de déterminer la forme du maître autel. Ils proposèrent

⁵⁸ *Ibid.em.*

⁵⁹ Sur les critiques exprimées par le père Lodoli, voir MASSARI (Antonio), *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Vicence : Neri Pozza, 1971, 144 p.

⁶⁰ Venise, BMC, *Codici Cicogna*, n° 2320, « Otto opuscoli spettanti a Venezia del Marchese Giovanni Poleni... » cité par MORETTI (Laura), *Dagli Incurabili...*, *op. cit.*, p. 101-102.

⁶¹ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 182, 17 mars 1639.

⁶² Alessandro Tasca, gouverneur élu en 1600 était l'oncle d'Andrea, élu en 1649, et de Pietro, élu en 1636, lui-même père de Cristino, élu en 1676. La même famille fournit également quatre gouverneurs aux Derelitti, Tommaso, Anibal et Alessandro, respectivement frères et neveu d'Alessandro, ainsi qu'Anibal, fils de Pietro, qui est également gouverneur à la Pietà (cf. annexe 3 et annexe 4, Famille Tasca).

une variation sur le modèle de Tommaso Contin, auquel furent ajoutés un fronton triangulaire, deux pilastres, deux piliers et quatre sculptures en ronde-bosse. Cet autel fut financé en grande partie par Giovanni Domenico Biava, gouverneur aux Mendicanti depuis 1628, qui sollicita cependant l'aide financière de ses collègues pour l'arc du chœur⁶³.

Conscientes que l'effort financier consenti par certains de leurs membres contribuait grandement au maintien économique des *ospedali*, les congrégations savaient exprimer leur reconnaissance : Lorenzo Tetta, élu gouverneur aux Mendicanti en 1648, offrit en 1660 la décoration du plafond de l'église et obtint l'autorisation d'être enterré dans l'église en contrepartie de son évergétisme. Plusieurs années auparavant, la congrégation de cet *ospedale* avait voté l'érection d'un buste à la mémoire de Bartolomeo Bontempelli dal Calice, dont la générosité avait permis la construction des nouveaux bâtiments de l'*ospedale*, au tout début du XVII^e siècle⁶⁴. En 1656, un autre buste fut érigé aux frais de la communauté à la mémoire de Giovanni Domenico Biava, gouverneur de l'*ospedale* pendant plus de vingt ans⁶⁵.

Par la suite, les frais de construction des monuments funéraires commémoratifs restèrent à la charge du gouverneur ou de sa famille, la congrégation se contentant de leur accorder un espace dans l'église. Nicolò Cappello, gouverneur de 1644 à 1660, obtint ainsi autorisation de plaquer de marbre le mur sud de la nef, sur lequel furent apposés successivement son propre buste et celui de ses frères, Benedetto et Vincenzo. Si les bustes furent déplacés par la suite sur le parapet de la tribune de chœur, où ils se trouvent encore, ils étaient à l'origine disposés comme ceux du monument commandité en 1668 par le gouverneur Bartolomeo Mora, qui leur faisait face et où étaient représentés Bartolomeo lui-même ainsi que ses deux frères, Alessandro et Francesco. Les deux monuments funéraires semblent avoir été exécutés sur un dessin de Baldassare Longhena, également architecte de l'*ospedale*⁶⁶. Le monument le plus spectaculaire, dont la plupart des guides imprimés à l'époque moderne mentionnaient la présence, est celui exécuté à la fin du XVII^e siècle en mémoire d'Alvise Mocenigo *San Samuele*, gouverneur aux Mendicanti de 1652 à 1654 et héros de la guerre de Candie. Conçu par Giuseppe Sardi, auquel on devait également la façade de l'*ospedale*, cet

⁶³ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 191, 19 mai 1641 et fol. 204, 30 décembre 1647.

⁶⁴ Bartolomeo Bontempelli « dal Calice », qui offrit de son vivant 36 000 ducats pour la construction du nouvel édifice, avait en outre et légué par testament 100 000 ducats, placés à 4%, qui devaient revenir à l'*ospedale* à la mort de son frère, Grazioso, lui-même gouverneur aux Mendicanti de 1615 à 1627. Sur la famille Bontempelli « dal Calice », voir TUCCI (Ugo), « Bartolomeo Bontempelli dal Calice », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, *op. cit.*, vol. 12, p. 426-427.

⁶⁵ Venise, IRE, MEN B 2, fol. 53, 27 mars 1656.

⁶⁶ AIKEMA (Bernard), *Nel regno...*, *op. cit.*, p. 261.

arc monumental en marbre polychrome faisait office de séparation entre l'atrium et l'église elle-même et portait plusieurs statues sculptées par Juste Le Court et John Bushnell⁶⁷.

Lorsque la place vint à manquer dans les églises, les congrégations se montrèrent plus pointilleuses sur l'attribution d'espaces destinés à rappeler la mémoire des gouverneurs. Ainsi, lorsqu'en 1664, Federico Dolfin demanda à ériger un monument à la mémoire de son oncle Lorenzo, sénateur et gouverneur aux Mendicanti de 1651 à 1664, la congrégation hésita avant d'accéder à la requête. Finalement, le fait que Lorenzo Dolfin eut légué une forte somme d'argent à l'*ospedale*, assurant à celui-ci une confortable rente annuelle, joua en la faveur du neveu, qui put faire exécuter par Giuseppe Sardi et Melchior Barthel un arc de triomphe dans l'atrium⁶⁸. Le dernier gouverneur à obtenir un espace à sa mémoire, Aurelio Rezzonico, dut se contenter d'un mur de la sacristie pour son buste, achevé à la fin du XVII^e siècle. Néanmoins, la famille Rezzonico obtint en 1758 l'autorisation de transférer le caveau familial devant le maître autel, marquant ainsi le lien indéfectible tissé entre leur famille et l'*ospedale*, qu'ils ne cessèrent de servir en qualité de gouverneurs ou de bienfaiteurs jusqu'à la fin du XVIII^e siècle⁶⁹.

La générosité des donateurs, mais aussi leur goût affirmé et leur connaissance du monde des arts s'exprimaient à travers le choix des artistes auxquels étaient commissionnées les œuvres. Aux Mendicanti, aux côtés d'un Michele Pietra ou d'un Enrico Falange, peintres de peu de renom, on trouvait en effet Palma le Jeune, auteur du *Saint Sébastien* de l'autel Cappello, Alessandro Tiarini, qui réalisa la *Vierge du rosaire avec saint Dominique et d'autres saints* pour l'autel Bergonzi, et surtout le Guerchin, auquel la famille Tasca commanda une *Sainte Hélène adorant la vraie croix*, qu'elle paya 500 ducats⁷⁰. Si les toiles d'autel étaient confiées à des artistes réputés, il en allait de même pour les fresques : en 1660, Lorenzo Tetta fit ainsi appel pour la décoration du plafond de l'église des Mendicanti à deux spécialistes de renom, Faustino Moretti et Pietro Liberi⁷¹. Le goût des gouverneurs s'affirmait encore plus nettement dans les autres *ospedali* : à la Pietà, les trois députés à la fabrique,

⁶⁷ Une étude approfondie de l'œuvre a été menée par BOREAN (Linda), « Il monumento Mocenigo in San Lazzaro dei Mendicanti », dans *Arte Veneta*, n° 52, 1998, p. 55-69.

⁶⁸ Venise, IRE, MEN B 2, *passim*.

⁶⁹ Outre Aurelio Rezzonico, gouverneur dès 1656, ont fait partie de la congrégation des Mendicanti ses fils Quintiliano (élu en 1682) et Giovanni Battista (élu en 1727), le fils de ce dernier, Aurelio (élu en 1756) et le fils de celui-ci, Lodovico (élu en 1759). En outre, l'épouse de Giovanni Battista, Vittoria Barbarigo Rezzonico, était la bienfaitrice de Cecilia Tonini, chanteuse dans le chœur de cet *ospedale*, et la sœur de Lodovico, Quintilia Rezzonico Widmann, protégeait Paolina Taneschi, qui appartient au même chœur et enseignait la musique à sa fille. Enfin, Quintiliano et Lodovico Rezzonico, tout comme le fils de Quintilia Rezzonico Widmann, Lodovico Widmann, faisaient également partie de la congrégation des Derelitti (cf. annexe 4, Famille Rezzonico).

⁷⁰ MALVASIA (Carlo Cesare), *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologne : s. n., 1841, p. 54 et 266, cité par AIKEMA (Bernard), *Nel regno...*, *op. cit.*, p. 261.

⁷¹ BOSCHINI (Marco), *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venise : s.n., 1674, p. 72, cité par *Ibid.em*.

Pietro Paolo Avogadro, Paolo Antonio Gabino et Lorenzo Grimani, lancèrent un « appel à projet » pour la décoration du plafond de l'église. En dépit d'une rude concurrence, représentée notamment par Gaspare Diziani et Francesco Fontebasso, la célébrité de Giovanni Battista Tiepolo joua en sa faveur : le 15 avril 1754, il signait un contrat dans lequel il s'engageait à peindre à fresque les plafonds de la nef, de la coupole surplombant le maître autel et de la sacristie, moyennant une somme de 1 800 ducats⁷². Les gouverneurs des Derelitti, conscients de l'importance pour la congrégation d'apparaître comme un mécène sûr de son goût, firent eux aussi appel à Giovanni Battista Tiepolo lorsqu'il s'agit de décorer les espaces vides au-dessus des arcs latéraux⁷³. Ce dernier entretint d'ailleurs des liens si étroits avec l'institution qui l'employait, et la fréquenta avec tant d'assiduité, qu'il épousa en 1720 l'une des musiciennes du chœur, Cecilia Guardi⁷⁴.

Cet exemple illustre le fait que le lien entre artistes et *ospedali*, s'il était le plus souvent d'origine commerciale, pouvait parfois prendre une forme plus originale. Ainsi, le peintre Lorenzo Lotto, auquel la congrégation des Derelitti commanda en 1546 un *Saint Jérôme* pour le maître autel, apparaissait-il comme gouverneur dans cet *ospedale* dès 1540⁷⁵. Giuseppe Ellero écrit avec raison que la position de Lorenzo Lotto était très particulière, à la fois parce qu'il se trouvait rarement à Venise et ne pouvait donc assister aux réunions, et parce que sa richesse toute relative ne lui permettait pas de subvenir activement aux besoins de l'*ospedale*. « On doit donc supposer que son adhésion à ce centre de réforme religieuse et de charité fut principalement théorique, même si l'échange de prêts et de tableaux entre lui et les gouverneurs produisit des avantages réciproques »⁷⁶. Sa position de gouverneur lui permit d'avoir accès à d'excellents modèles pour son *Saint Antonin de Florence*, destiné à l'autel de l'église des Santi Giovanni et Paolo : non seulement le peintre affirmait avoir payé des pauvres pour plusieurs séances de poses, mais Giuseppe Ellero avance l'hypothèse que

⁷² Venise, ASV, OLP, b. 745, 15 avril 1754. Pour plus de précisions sur les fresques exécutées par Tiepolo à la Pietà, on se référera à HOWARD (Deborah), « Giambattista Tiepolo's frescoes... », *art. cit.*

⁷³ Pour plus d'informations, se référer à Bernard Aikema, *Nel regno dei poveri...*, *op. cit.*, p. 168-184.

⁷⁴ Giuseppe Ellero a consacré un article à cette anecdote intitulé « Idillio all'Ospedaletto. Un documento d'archivio su Cecilia Guardi, futura sposa di Giambattista Tiepolo », dans *Arte-Documento*, n° 10, 1998, p. 106-109. D'autres documents sur la famille Guardi et leurs liens avec les Derelitti ont été étudiés par le même auteur dans « Ancora sulla famiglia Guardi, i conti Giovanelli e i luoghi pii veneziani », dans *Arte Documento*, n° 15, 2001, p. 173-177.

⁷⁵ Lorenzo Lotto n'apparaît dans les registres qu'en 1549, mais Giuseppe Ellero a démontré qu'il était déjà gouverneur aux Derelitti en 1540, date à laquelle il emprunta de l'argent à d'autres membres de la congrégation. Un document daté de 1531 laisserait même entendre que le peintre ait fait partie de la toute première congrégation, sans jamais siéger avant la fin des années 1540 (ELLERO (Giuseppe), *Un ospedale della riforma...*, *op. cit.*, p. 101). Sur le passage de Lorenzo Lotto aux Derelitti, voir Mario Manzelli, « Lorenzo Lotto governatore dell'ospedale di S. Maria dei Derelitti in Venezia », dans *Arte Veneta*, n° 35, 1981, p. 202-204.

⁷⁶ ELLERO (Giuseppe), *Un ospedale della riforma...*, *op. cit.*, p. 101.

l'ensemble des personnages représentés aurait été inspiré des gouverneurs, *governatrici*, malades et pauvres *vergognosi* recueillis aux Derelitti⁷⁷.

Le cas de Lorenzo Lotto semble avoir été unique, mais sans être eux-mêmes artistes, les gouverneurs devaient posséder de bonnes connaissances des milieux artistiques vénitiens, les députés à la fabrique se montrant souvent dotés d'un goût très sûr pour choisir architectes et décorateurs. Si cette qualité de discernement paraissait nécessaire pour les députés chargés de superviser la construction et la décoration de leurs bâtiments, elle était absolument essentielle pour les députés au chœur : de leur capacité à choisir judicieusement le maître du chœur dépendait en effet le succès des concerts dont l'*ospedale* tirait une grande partie de ses revenus (cf. *infra*). Les choix des gouverneurs en matière artistique avaient ainsi des conséquences sur l'ensemble des pensionnaires et sur le devenir de l'institution qu'ils dirigeaient, mais ils pouvaient également influencer sur leur propre famille. En effet, le mécénat des membres des congrégations était particulièrement visible, puisqu'il s'exprimait dans les seuls espaces accessibles aux visiteurs : la chapelle, l'atrium dans le cas des Mendicanti, la salle de musique aux Derelitti. Il fournissait à de riches familles en voie d'agrégation la possibilité d'exprimer leur pouvoir financier, prélude à l'accession au pouvoir politique. Les premiers témoins en étaient les patriciens qu'elles côtoyaient dans les congrégations et dont ils espéraient pouvoir faire des alliés avant d'en devenir les égaux.

III. Le patronage musical : une nouvelle forme de philanthropie

Ces marchands et ces fonctionnaires découvrirent ce dont les cités-États italiennes avaient déjà conscience : la commande de musique sacrée pouvait, au même titre que la construction d'églises ou l'achat de peintures religieuses, honorer à la fois Dieu et le commanditaire⁷⁸.

Cette phrase de Jonathan Glixon au sujet de l'introduction du mécénat musical au sein des *scuole grandi* s'applique également parfaitement aux *ospedali*. Impliqués dès l'origine dans

⁷⁷ *Ibid.*, p. 102. Il n'est pas impossible que Lorenzo Lotto ait également fait poser une orpheline de l'*ospedale* pour son *Triomphe de la chasteté* réalisé vers 1531, précisant toutefois qu'il avait payé la jeune femme « *per spogliar femmina nuda, solo veder, in più volte* » (LOTTO (Lorenzo), *Il « Libro di spese diverse » con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, éd. par P. Zampetti, Venise / Rome : Istituto per la collaborazione culturale, 1969 p. 236, cité par ELLERO (Giuseppe), « I luoghi della redenzione », dans *Il gioco dell'amore...*, *op. cit.*, p. 58).

⁷⁸ GLIXON (Jonathan), *Honoring God...*, *op. cit.*, p. 106.

les choix architecturaux et artistiques, les gouverneurs élargirent progressivement leur patronage à ce qui faisait, dès le XVII^e siècle, la spécificité de ces institutions : la musique. C'était en effet l'activité musicale qui répondait le mieux à la double visée des *ospedali* de porter la louange divine tout en participant à la gloire de la République. Au fil du temps, c'est également à travers les exécutions musicales que la renommée des *ospedali* se répandit bien au-delà des frontières de la République Sérénissime. Il était donc logique que les administrateurs de ces établissements, qui en étaient également les principaux bienfaiteurs, s'attachent à favoriser les musiciens et les exécutantes, dans une optique d'ostentation sociale qui faisait partie intégrante du processus de mécénat⁷⁹.

1. Les familles de gouverneurs impliqués dans le mécénat

Les liens entre les familles nobles italiennes et les artistes ont été étudiés de longue date par les historiens d'art, à travers les recherches menées sur les palais construits à la Renaissance⁸⁰, les biographies d'artistes⁸¹ ou encore les collections rassemblées par les riches amateurs d'art⁸². Les familles de gouverneurs, qu'elles fussent patriciennes ou citoyennes, n'échappaient pas à la règle, et le seul ouvrage de Francis Haskell, consacré uniquement aux peintres et à leurs commanditaires, relevait plus de trente noms de mécènes occupant un poste dans l'une ou l'autre congrégation⁸³. S'il serait fastidieux de dresser la liste de tous les gouverneurs ayant exercé une forme de patronage ou rassemblé une collection d'objets d'arts, on peut néanmoins s'arrêter sur quelques cas emblématiques.

En 1615, Vincenzo Scamozzi, commentant l'habitude prise par certaines familles patriciennes d'apposer sur les murs les portraits de leurs membres illustres réalisés par les peintres les plus en vue, citait en exemple les familles Contarini *dal Zaffo* et Mocenigo *San*

⁷⁹ Sur cette question, voir l'étude de SOUTHORN (Janet), *Power and display in the seventeenth century : the arts and their patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge : Cambridge university press, 1988, 200 p.

⁸⁰ GOY (Richard), *Building Renaissance Venice : patrons, architects and builders (v. 1430-1500)*, New Haven / Londres : Yale University press, 2006, 316 p.

⁸¹ LIGHTBOWN (Ronald W.), *Donatello e Michelozzo : an artistic partnership and its patrons in the early Renaissance*, Londres : H. Miller, 1980, 2 vol. ; MURPHY (Caroline), *Lavinia Fontana : a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, New Haven / Londres : Yale university press, 2003, 236 p. ; RICHARDS (John), *Altichiero : an artist and his patrons in the Italian Trecento*, Cambridge : Cambridge university press, 2000, 324 p.

⁸² Les recherches les plus récentes sur les collections privées vénitienes et les pratiques des collectionneurs se trouvent dans HOCHMANN (Michel), LAUBER (Rosella) et MASON (Stefania) (dir.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venise : Marsilio, 2008, 423 p. ; BOREAN (Linda) et MASON (Stefania) (dir.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venise : Marsilio, 2007, 422 p. et BOREAN (Linda) et MASON (Stefania) (dir.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venise : Marsilio, 2009, 418 p.

⁸³ HASKELL (Francis), *Patrons and painters. A study of the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, Londres : Chato and Windus, 1963, 454 p.

Samuele. En étaient issus plusieurs gouverneurs des *ospedali* des Mendicanti et des Derelitti qui avaient contribué à la construction et à la décoration des églises (cf. *supra*)⁸⁴. Alors que le mécénat de ces grandes familles patronymiques est bien connu, il est sans doute plus intéressant de s'intéresser aux attitudes artistiques des familles nouvellement agrégées, particulièrement présentes dans les institutions charitables vénitiennes et qui « faisaient toujours davantage sentir leur présence à travers la splendeur de leur mécénat » (Francis Haskell). Bien que l'ostentation ne fut pas l'apanage des familles patriciennes de fraîche date, ces dernières eurent aux XVII^e et XVIII^e siècles une pratique artistique bien différente de celle des familles patronymiques, notamment pour dans le domaine des collections :

Les [collections des anciennes familles duciales] étaient de type « historique », fruit de l'accumulation au cours de siècles, elles suivaient désormais un itinéraire tracé d'avance et les ajouts entraient dans les cadres de la tradition, par force d'inertie inconsciente, si l'on peut dire. La collection de tableaux d'Aurelio [Rezzonico] entre au contraire dans le groupe des collections « personnelles », lesquelles, nées avec leur propriétaire, reflètent de façon plus intime le développement de son goût [...]. Toutes les collections citées étaient, dans leur grande majorité, de petites choses, et l'implication [du collectionneur] était généralement trop superficielle. Toutefois, il est difficile de trouver à Venise dans ces années-là une semblable ouverture d'esprit, même si les résultats qualitatifs restent d'ampleur modeste. On y voit la mentalité de l'homme ouvert au commerce, qui entretient des rapports cordiaux avec différentes « places » [commerciales] et qui est donc bien disposé envers une circulation modérée des expériences des idées⁸⁵.

De fait, la pratique du mécénat et la création de collections d'œuvres d'art faisaient partie prenante d'une stratégie d'ostentation sociale – qualifiée par Francis Haskell de « mégalomanie exhibitionniste »⁸⁶ – visant à faciliter l'intégration de ces familles d'origine marchande au sein du patriciat. Comme le soulignait Francis Haskell, « au début du XVIII^e siècle, quatre ou cinq familles dont la noblesse remontait à peine à une cinquantaine d'années, étaient parmi celles qui conféraient le plus activement une protection splendide aux arts »⁸⁷. Cette stratégie de distinction rappelée par Giuseppe Pavanello débutait généralement par

⁸⁴ SCAMOZZI (Vincenzo), *Dell'idea dell'architettura universale*, Venise : G. Valentino 1615, chap. xxxiv, p. 158. Sur les rapports entretenus entre la famille Mocenigo *San Samuele* et les artistes à l'époque moderne, voir MASON (Stefania), « Il caso Mocenigo di San Samuele », dans BOREAN (Linda) et MASON (Stefania) (dir.), *Il collezionismo... Il Settecento*, op. cit., p. 173-192.

⁸⁵ NOE (Enrico), « *Rezzonico e cineses*. Ricerche sulla collezione Rezzonico », dans *Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e storia dell'arte*, 1980, p. 173 et p. 183.

⁸⁶ HASKELL (Francis), *Patrons and painters...*, op. cit., p. 254.

⁸⁷ HASKELL (Francis), *Patrons and painters...*, op. cit., p. 253.

l'achat d'un palais sur le Grand Canal, rénové et décoré par les artistes majeurs du moment⁸⁸. Dans le cas de la famille Rezzonico, agrégée au patriciat en 1687, cette mise en avant du rôle de mécène advint tardivement, dans les années 1750, ce qui faisait écrire à Enrico Noe que

la génération la plus ancienne [...] fut également la moins brillante, aussi bien dans le domaine politique que dans celui du patronage artistique, qui se distingua sensiblement de l'activité frénétique de ses contemporains (eux aussi nobles de fraîche date) Manin et Labia, plus préoccupée de poser les bases économiques de son développement future que d'accumuler les trésors picturaux⁸⁹.

Au XVIII^e siècle, toutefois, la famille Rezzonico constitua une impressionnante collection de tableaux, dont la majeure partie fut transférée à Rome au moment où Abbondio fut nommé sénateur par le pape Clément XIII⁹⁰. Parmi les quelque cinq cents tableaux composant la collection figuraient des toiles de maîtres vénitiens et flamands des XVI^e et XVII^e siècles, dont Veronese, Tintoret, Bellini, Giorgione, Brueghel ou encore Rembrandt, mais également des œuvres de commande d'artistes contemporains, ce qui indiquait une réelle implication dans le champ du patronage. Les liens entre la famille Rezzonico et Giambattista Tiepolo sont aussi attestés, les nouveaux patriciens ayant non seulement commandé au peintre l'ensemble des fresques décorant le second étage de leur palais, mais également un tableau représentant l'Assomption destiné à orner la chapelle du palais romain.

Dans le cas de la famille Bergonzi, la constitution d'une collection de tableaux était antérieure à l'agrégation au patriciat, Francesco Bergonzi ayant adopté les habitudes artistiques des familles patronymiques pour mieux faire valoir la légitimité de ses prétentions à les rejoindre. En 1670 déjà, soit moins de cinq ans après l'obtention du statut de patricien par ses fils, la collection de Francesco Bergonzi comprenait une centaine de tableaux, d'une valeur estimée à 3 600 ducats⁹¹. La famille Zenobio, agrégée au patriciat en 1646, exerça une forme de patronage plus traditionnelle, acquérant en 1664 un palais ayant appartenu à la

⁸⁸ PAVANELLO (Giuseppe), « I Rezzonico : committenza e collezionismo fra Venezia e Roma », dans *Arte Veneta*, n° 52, 1998, p. 88.

⁸⁹ NOE (Enrico), « *Rezzonorum cineres...* », *art. cit.*, p. 190-191.

⁹⁰ PAVANELLO (Giuseppe), « I Rezzonico... », *art. cit.*, p. 88. Les inventaires de la collection Rezzonico figurent en annexe à l'article, p. 104-111. Notons que cette mentalité de marchand prévalait également dans la famille Bergonzi, agrégée en 1665, puisque Francesco Bergonzi, dont les fils obtinrent le statut de patricien, prévoyait dans son testament d'assurer à sa veuve la restitution de la dot sans inconvénient pour ses affaires en vendant « *i mobili di casa, li argenti, il mio filo di perle et tutti li diamanti ; et anco tutti li quadri, li quali essendo di buona mano, per haverli comperati con il consiglio di pittori principali et intendenti dell'arte [...], acciò con il tratto di questi effetti si possi pagar la dote senza incomodo dei [suoi] negozi* » (Venise, ASV, *Notarile – Testamenti*, b. 798, n° 159, 11 septembre 1650, cité par BOREAN (Linda), « Il caso Bergonzi », dans BOREAN (Linda) et MASON (Stefania) (dir.), *Il collezionismo... Il Seicento, op. cit.*, p. 204).

⁹¹ BOREAN (Linda), « Il caso Bergonzi », *art. cit.*, p. 204.

famille Corner, restauré par un élève de Longhena, Antonio Gaspari, et décoré par Louis Dorigny et Abbondio Stazio⁹². Ce dernier, qui deviendrait au début du XVIII^e siècle l'un des décorateurs les plus célèbres de Venise, particulièrement réputé pour la qualité de ses stucs, était alors fort peu connu, de même que Luca Carlevariis, auquel étaient dûs trois toiles décorant le *portego* du palais. L'emploi par la famille Zenobio d'une équipe d'artistes peu connus, mais dont le talent était avéré, indiquait à la fois un goût très sûr et une capacité certaine à se faire conseiller, mais également une certaine audace dans les choix artistiques, symptomatique de cette génération de nouveaux agrégés⁹³.

L'exercice du patronage artistique n'était pas réservé aux patriciens et de nombreux gouverneurs citoyens exercèrent également une activité mécénale. Au XVII^e siècle, Simeone Giugali, gouverneur à la Pietà pendant près de trente ans et aux Mendicanti pendant plus de vingt ans, fut ainsi le protecteur et l'ami de Luca Giordano. Principal fournisseur de lingots d'or et d'argent de la Zecca, il étendit progressivement son activité au marché de l'art, démontrant un intérêt pour le patronage confirmé par ses pratiques artistiques personnelles⁹⁴.

Un autre cas fameux de protecteur des lettres et des arts est offert par Bonomo Algarotti. S'il n'était pas aussi célèbre que son frère Francesco⁹⁵, Bonomo Algarotti était lui aussi un érudit, ami des muses : dédicataire du *Del teatro* de Francesco Milizia en 1773⁹⁶, il était le mécène de l'architecte Antonio Selva, concepteur de la Fenice⁹⁷. Doté d'un « goût exquis », Bonomo Algarotti aurait exercé une grande influence sur les choix artistiques de son frère, achetant en outre lui-même une bonne partie des tableaux constituant la collection familiale⁹⁸. Le palais qu'il occupait avec son frère était décoré à fresques par Giovanni Battista Crosato et Pietro Antonio Novelli, et hébergeait une importante collection de toiles et

⁹² AIKEMA (Bernard), « Patronage in late baroque Venice : the Zenobio », dans *Overdruk uit de Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, n° 16, 1979, p. 209-320.

⁹³ De fait, la famille Widmann et la famille Manin faisaient à la même époque des choix artistiques semblables (MAGANI (Fabrizio), « Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento », dans *Memorie dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, n° 41, 1989, p. 103-115 ; HASKELL (Francis), *Patrons and painters...*, op. cit., p. 250).

⁹⁴ Pour une étude précise de l'activité marchande et mécénale de Simeone Giugali, voir TUCCI (Ugo), *Un mercante veneziano del Seicento : Simon Giogalli*, Venise : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2008, 291 p.

⁹⁵ Auteur d'un *Saggio sull'opera in musica*, qui annonçait la révolution musicale introduite par Gluck, Francesco Algarotti était surtout connu pour ses *Saggi sopra le belle arti* et sa correspondance, notamment avec Frédéric II de Prusse et Voltaire, qui l'appelait amicalement « cher cygne de Padoue ». Opérant comme intermédiaire pour la galerie royale de Dresde, il était en contact avec de nombreux artistes de premier plan, notamment Giambattista Tiepolo et Canaletto.

⁹⁶ MILIZIA (Francesco), *Del Teatro*, Venise : Giambattista Pasquali, 1773, p. III-IV.

⁹⁷ La générosité de Bonomo Algarotti aurait ainsi permis au jeune architecte de faire un tour d'Europe afin qu'il puisse compléter sa formation (MOSCHINI (Giovanni Antonio), *La architettura in Venezia*, Venise : G. Orlandelli, 1836, p. 115-116).

⁹⁸ HASKELL (Francis), *Patrons and painters...*, op. cit., p. 347.

dessins de maîtres, parmi lesquels figuraient plusieurs Tiepolo⁹⁹. Bonomo Algarotti présentait ainsi l'exemple d'un esthète aux goûts éclectiques, connaisseur de peinture comme de littérature et dont le patronage se déplaça progressivement du champ traditionnel de la peinture à la musique. Nommé député au chœur dès 1733, un an après être entré dans la congrégation des Mendicanti, il démontra son intérêt pour l'activité musicale du lieu en occupant cette fonction pas moins de treize fois avant sa mort, en 1776, illustrant une pratique du patronage musical venant doubler, sinon se substituer à d'autres formes de mécénat, qui apparaissaient alors moins efficaces pour mettre en valeur le goût, la fortune et la générosité des riches Vénitiens.

2. Un intérêt accru pour la musique

Les modèles pour l'étude du patronage musical sont traditionnellement issus de l'histoire de l'art et de l'architecture, domaines dans lesquels les objets d'étude diffèrent singulièrement de la musique. Une conséquence de cela est l'idée que les produits du patronage musical sont les partitions de musique, par analogie avec les objets produits par le patronage artistique. Selon cette vision quelque peu anachronique, la partition tend à être perçue comme un texte fixé une fois pour toutes plutôt que comme une ligne directrice souple servant de guide à une représentation publique. À mon avis, il est un seul domaine dans lequel les études sur le patronage artistique et le patronage musical peuvent converger sans risque, celui du caractère « paternaliste » du patronage qu'elles partagent pendant la Renaissance et l'époque baroque¹⁰⁰.

À travers l'application des systèmes dérivés de l'anthropologie et de la sémiotique, Claudio Annibaldi proposait une méthode destinée à permettre une étude du patronage musical déconnectée des modèles issus de l'histoire de l'art et de l'architecture. De fait, ni la production musicale, identifiable principalement à travers les partitions, ni le but recherché par le mécène s'intéressant à la musique ne sont comparables aux pratiques du patronage artistique appliqué à la peinture, la sculpture ou l'architecture. Bien évidemment, le fait même d'exercer une forme de patronage impliquait une recherche de reconnaissance sociale, le mécène étant jugé à l'aune des productions des artistes qu'ils protégeaient, mais la musique occupait dans le champ du mécénat une place à part, qu'il convient ici d'étudier.

Si les patriciens de fraîche date, mais aussi les membres de familles patronymiques vénitiennes s'impliquèrent en si grand nombre dans l'activité musicale au XVII^e siècle, ce

⁹⁹ *Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu conte Algarotti in Venezia*, Venise : s. n., 1776, n. p.

¹⁰⁰ ANNIBALDI (Claudio), « Towards a theory of musical patronage in the Renaissance and Baroque : the perspective from anthropology and semiotics », dans *Recercare*, n° 10, 1998, p. 175.

n'est pas seulement qu'elles cherchaient à investir dans l'offre artistique la plus récente et la plus spectaculaire. Il s'agissait en réalité d'une recherche d'ostentation sociale allant de pair avec une stratégie de carrière que la pratique mécénale traditionnelle ne permettait plus. Au XVII^e siècle en effet, c'était la musique qui semblait offrir les perspectives les plus intéressantes aux riches familles souhaitant mettre en valeur la sûreté de leur goût et l'étendue de leur fortune.

Cette implication nouvelle des élites vénitiennes dans la vie musicale s'expliquait en partie par l'importance de la musique dans les institutions gérées par les patriciens ou les citoyens, notamment les *scuole*. Chargés de recruter les musiciens destinés à mettre en valeur la puissance et la richesse de ces établissements, les administrateurs avaient acquis un savoir faire qui pouvait s'exporter dans d'autres domaines, notamment dans la sphère privée. On pourrait également avancer l'hypothèse que les patriciens désignés par le Sénat pour organiser les festivités égayant le séjour des hôtes de marque de la République, dans lesquelles la musique tenait une place de plus en plus importante, avaient perçu tout le pouvoir de cet art pour impressionner les étrangers et en avaient tiré les leçons qui s'imposaient pour leur usage privé¹⁰¹.

Selon David Hennebelle, l'une des spécificités de la vie musicale à l'époque moderne était la place majeure occupée par la figure de l'amateur¹⁰². Bien que la pratique mécénale vénitienne soit très différente du patronage exercé par les aristocrates français, les remarques de l'auteur sur la complémentarité entre patronage musical, collection d'instruments ou de partitions et pratique amateur de la musique peuvent s'appliquer en grande partie aux familles patriciennes et citoyennes de la République Sérénissime. Le terme de « *dilettante* », improprement traduit par Jean-Jacques Rousseau par celui d'amateur, s'appliquait d'ailleurs à une partie des mécènes les plus impliqués dans la vie musicale lagunaire au XVII^e siècle¹⁰³. Ces « connaisseurs », terme mieux adapté pour décrire les véritables qualités musicales des dilettantes, pouvaient être eux-mêmes d'excellents musiciens, ce qui leur permettait de s'impliquer dans le patronage musical avec une véritable expertise.

Parmi les membres des congrégations ayant occupé la charge de député au chœur, certains étaient ainsi de bons musiciens amateurs. Francesco Carminati, gouverneur aux

¹⁰¹ Sur cette question, voir partie 2, chap. 3 et partie 4, chap. 1.

¹⁰² HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart. Aristocrates, musique et musiciens à Paris (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Seyssel : Champ Vallon, 2009, p. 161.

¹⁰³ « Amateur : celui qui sans être musicien de profession, fait sa partie dans un concert pour son plaisir et par amour pour la musique. On appelle encore *amateur* celui qui sans savoir la musique ou du moins sans l'exercer, s'y connaît ou prétend s'y connaître et fréquente les concerts. Ce mot est traduit de l'italien *dilettante* » (ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de musique*, Paris : Vve Duchesne, 1768).

Derelitti de 1713 à 1745, était réputé bon claveciniste, et jouait sur un instrument de qualité suffisante pour être prêté aux musiciennes de l'*ospedale* dans les années 1740¹⁰⁴. Charles Burney comptait également au rang des dilettantes particulièrement doués le patricien Giovanni Corner, « remarquable par son talent et sa science de la composition », qui pourrait être le gouverneur apparaissant aux Incurabili de 1770 à 1776¹⁰⁵. Le cas d'Alvise I Mocenigo est tout aussi intéressant : gouverneur de la Pietà de 1763 à 1794 et aux Derelitti de 1780 à 1796, son talent pour la musique était tel qu'il avait été accepté, comme amateur, dans la confrérie de Santa Cecilia, théoriquement réservée aux professionnels¹⁰⁶.

Alvise I Mocenigo était également, comme de nombreux autres gouverneurs, fortement impliqué dans l'aventure théâtrale. C'est ainsi qu'en 1790, il était l'un des présidents de la société fondée pour superviser l'érection de la Fenice, dont faisaient également partie deux autres gouverneurs d'*ospedale*, Girolamo Ascanio II Giustinian et Sebastiano Zeno¹⁰⁷. Dès 1742, un nombre impressionnant de patriciens et de citoyens faisant partie d'une congrégation hospitalière apparaissait déjà parmi les dix-huit impresarios finançant la première représentation du *Bajazet* d'Andrea Bernasconi au théâtre Grimani (ou San Giovanni Grisostomo)¹⁰⁸. Sur les quatre « privés », trois étaient gouverneurs aux Mendicanti (Giovanni Giacomo Hertz depuis 1734, Bonomo Algarotti depuis 1732 et Bartolomeo Bernardi depuis 1739) et sur les quatorze patriciens, sept étaient gouverneurs dans l'un ou l'autre des *ospedali* (Pietro Foscari à la Pietà depuis 1721, Giacomo Soranzo aux Derelitti depuis 1726 et à la Pietà depuis 1732, Alvise Pisani à la Pietà depuis 1734, Giovanni Mocenigo aux Derelitti depuis 1740 et à la Pietà depuis 1741, Giovanni Dolfin à la Pietà depuis 1712 et aux Derelitti depuis 1740, Simeone Contarini aux Mendicanti depuis 1727 et Nicolò Venier aux Mendicanti depuis 1726 et aux Derelitti depuis 1734). Si l'on retire du total des entrepreneurs les deux nobles étrangers, Federico Borromeo et Jacopo Sanvitali, c'étaient en tout dix des seize impresarios qui appartenaient à la congrégation de l'un ou l'autre *ospedale*, soit 62,5 % du total¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Venise, IRE, DER G 1-48, n° 67, s. d.

¹⁰⁵ BURNEY (Charles), *The Present state of music in France in Italy...*, Londres : T. Becket and Co., 1771, p. 190.

¹⁰⁶ Venise, ASV, *Scuole piccole e suffragi*, b. 272-272, 1799, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁰⁷ MANCINI (Franco), MURARO (Maria Teresa) et POVOLEDO (Elena), *I teatri del Veneto*, Venise : Regione del Veneto / Corbo e Fiore, 1995, vol. 2 « Imprese private e teatri sociali », p. 191.

¹⁰⁸ ZANETTI (Girolamo), « Memorie per servire all'istoria della inclita città di Venezia », dans *Archivio Veneto*, n° 29, 1885, p. 103-104.

¹⁰⁹ Ce chiffre devrait en outre probablement être majoré par les gouverneurs des Incurabili, dont les archives de cette période sont perdues.

Cet intérêt accru des élites vénitiennes pour la musique, qu'elle fut théâtrale ou instrumentale, se traduisait par une implication à la fois dans la sphère privée et dans la sphère publique. De la seconde ressortait l'investissement des patriciens et des citoyens dans les théâtres d'opéra, tandis que l'affirmation du mécénat musical privé se traduisait par l'organisation de concerts dans les demeures particulières, à Venise ou en villégiature, et par une pénétration plus grande de la musique dans les familles. L'apprentissage du chant ou d'un instrument devint progressivement, au XVIII^e siècle, un élément indispensable pour entrer dans la « société des talents » (David Hennebelle), et est repérable notamment à travers les inventaires mobiliers des grandes familles vénitiennes. On sait ainsi que la musique était particulièrement présente dans la famille Giustinian *Calle delle acque*, qui possédait d'excellents instruments de musique et n'hésitait pas à solliciter les meilleurs musiciens pour recevoir des leçons ou commander des compositions originales.

Si l'on en croit Luigi Petrobelli, le fils du procureur, Girolamo Ascanio Giustinian comptait parmi les élèves de Giuseppe Tartini, auquel il faisait en outre régulièrement réparer son violon¹¹⁰. Bon instrumentiste, le procureur se piquait également de composition : en 1724, il écrivit en italien une paraphrase des psaumes mise en musique par Benedetto Marcello¹¹¹. Le patricien commanda également des sonates à Antonio Vivaldi¹¹² et possédait plusieurs instruments de musique : outre le violon déjà évoqué, on trouve dans les livres de compte de la maison Giustinian mention d'une petite viole de Nicolò Amati, d'un clavecin de Bartolomeo Cristofoli et de deux autres instruments, un clavecin et un violon, dont les facteurs ne sont pas connus¹¹³. Pour l'entretien de cet *instrumentarium*, les Giustinian employaient un accordeur à temps plein, peut-être Andrea Menegoni, facteur d'instrument pour la Pietà en 1707 et accordeur officiel de cet *ospedale* jusqu'à la fin des années 1720¹¹⁴. Outre les instruments de musique, il est probable que le palais Giustinian ait hébergé une importante bibliothèque musicale : les dépenses pour copie de musique étaient nombreuses dans les livres de compte, destinées la plupart du temps à fournir les petites formations venant exécuter sur place les œuvres copiées, ce qui indique une pratique intense des académies, ces

¹¹⁰ PETROBELLI (Luigi), *Giuseppe Tartini : le fonti biografiche*, Florence : Universal edition, 1968, p. 64.

¹¹¹ MARCELLO (Benedetto), *Estro poetico armonico*, Venise : D. Lovisa, 1724.

¹¹² PINCHERLE (Marc), *Vivaldi*, Paris : Plon, 1955, p. 37.

¹¹³ VIO Gastone, « Note biografiche su Girolamo Ascanio Giustinian », dans *Benedetto Marcello : la sua opera e il suo tempo* [colloque, Venise, 1986], Florence : L. S. Olschki, 1988, p. 64-65.

¹¹⁴ Venise, ASV, OLP, b. 688, 2 octobre 1707 ; b. 690, 22 mars 1720 et b. 691, *passim*. Un autre membre de la famille, Girolamo, était étroitement lié à l'*instrumentarium* des Mendicanti : accordeur en 1740, il apparaissait comme « maître d'épinette » à plusieurs reprises entre 1741 et 1761.

concerts privés destinés au cercle restreint des proches¹¹⁵. Enfin, les dépenses pour la location de loges dans différents théâtres de la ville illustraient un intérêt pour la musique dépassant la simple pratique privée, confirmée par les liens entretenus entre les différents membres de la famille et les diverses institutions musicales vénitiennes.

3. Bienfaiteurs et protecteurs : la réalité du patronage musical dans les *ospedali*

Dans le cas de la famille Giustinian, loin d'être isolé, le patronage musical était polymorphe : à la pratique amateur s'ajoutait un véritable mécénat, repérable notamment à travers les épîtres dédicatoires de certaines œuvres¹¹⁶. L'importance de la musique dans la famille Giustinian *Calle delle acque* était enfin repérable à travers l'implication de ses membres dans les *ospedali*, notamment celui des Mendicanti, où nombre d'entre eux exercèrent une fonction administrative : dès 1677, Ascanio Giustinian était nommé gouverneur, charge qu'occupa son fils, le procureur Girolamo, de 1711 à 1732. Le fils de celui-ci, Girolamo Ascanio, lui succéda de 1732 à 1748, le fils de ce dernier étant nommé député au chœur dès 1751 et faisant partie de la congrégation pendant près de quarante ans¹¹⁷.

Outre les sommes versées ponctuellement pour le maintien de l'activité musicale et l'implication de la famille à travers la charge de député au chœur, le soutien aux chœurs pouvait prendre des formes ponctuelles : dès 1716, le procureur Girolamo Giustinian prit l'habitude d'offrir chaque année pour la Semaine Sainte aux *putte* dont il était l'administrateur des aliments luxueux, auxquels s'ajoutèrent en 1729 un don exceptionnel de cordes pour violon, destiné peut-être à disposer favorablement la congrégation envers sa famille¹¹⁸. L'année suivante en effet, le fils du procureur, Girolamo Ascanio, demanda à faire entrer *a spese* sa fille Marietta, alors âgée de quatre ans, privilège théoriquement réservé

¹¹⁵ Entre 1733 et 1748, les registres de compte de la famille recensaient ainsi une vingtaine de dépenses pour copie de musique (Venise, ASV, *OLP*, b. 1011 à b. 1013, *passim*, cité par VIO Gastone, « Note biografiche... », *art. cit.*, p. 64).

¹¹⁶ Dès 1708, Francesco Gasparini, alors maître de chœur à la Pietà, dédiait à Girolamo Ascanio Giustinian son traité d'accompagnement *L'armonico pratico al cimbalo*, réédité tout au long du XVIII^e siècle (GASPARINI (Francesco), *L'armonico pratico al cimbalo. Regole, osservazioni, ed avvertimenti per ben suonare il basso e accompagnare sopra il cimbalo, spinetta ed organo di Francesco Gasparini lucchese. Maestro di coro del Pio Ospedale della Pietà in Venezia ed Accademico*, Venise : Antonio Bortoli, 1708, 118 p.). En 1735, Giuseppe Tartini lui dédiait ses sonates pour violon, violoncelle et clavecin publiées l'année précédente à Amsterdam (TARTINI (Giuseppe), *Sonate a violino e violoncello e cimbalo...*, Amsterdam : M. C. Le Cène, 1734, n. p.).

¹¹⁷ Cf. annexe 3 et annexe 4, Famille Giustinian *Calle delle Acque*.

¹¹⁸ La dépense annuelle pour les viandes et fromages offerts aux musiciennes s'élevait à cinquante lires, tandis que les cordes pour violon avaient coûté au gouverneur, alors député au chœur, soixante-dix lires (Venise, ASV, *OLP*, b. 1002, fol. 172 et b. 1004, fol. 303, cité par VIO (Gastone), « Note biografiche ... », *art. cit.*, p. 70-71).

aux gouverneurs en fonction. Nul doute que l'implication ancienne des Giustinian *Calle delle acque* et l'exercice d'un véritable mécénat en direction des *putte* ait joué en faveur de Girolamo Ascanio, qui obtint satisfaction et fut élu à son tour gouverneur deux ans plus tard.

En confiant aux professeurs de l'*ospedale* l'éducation musicale de sa fille, Girolamo Ascanio Giustinian inaugurerait une forme nouvelle de mécénat, tourné aussi bien en direction des musiciens professionnels embauchés par l'institution que vers les *putte* auprès desquelles Marinetta Giustinian apprit la musique. La *maestra* à qui la petite fille fut confiée en 1730 reçut ainsi, outre les émoluments habituels, un don en nature de melons, fromages et canards d'une valeur de plus de trois ducats¹¹⁹. En 1731, le procureur Girolamo Giustinian faisait nommer Giuseppe Saratelli maître de chœur aux Mendicanti, tandis que son fils l'embauchait à titre privé pour donner des leçons d'épINETTE à ses enfants¹²⁰. Girolamo Ascanio II reçut ainsi à domicile les leçons de Giuseppe Saratelli, tandis que Marinetta en bénéficiaient au sein de l'*ospedale*, puis au monastère des Santi Cosimo e Damiano, à la Giudecca, où elle entra en 1740¹²¹. La musique de sa prise de voile, en 1748, fut également composée par le maître de chœur des Mendicanti, de même que la messe funèbre de l'abbesse du monastère, elle aussi apparentée à la famille Giustinian et décédée en 1745¹²².

Le patronage musical de cette famille ne se limita donc ni à la location de loges dans divers théâtres de la ville, ni à la pratique en amateur de la musique, ni encore à l'exercice de la charge de député au chœur, transmise de père en fils, au sein de la congrégation des Mendicanti. Choisis comme éducateurs musicaux pour les enfants de la famille, les musiciens et musiciennes de cet *ospedale* entretenaient avec les gouverneurs issus de la famille Giustinian une forme particulière de patronage, dépassant le simple mécénat pour adopter le principe d'une forme de protection inédite et particulière aux *ospedali*. De fait, parler de mécénat dans le cas des gouverneurs d'*ospedale* est délicat, puisque cette forme de protection impliquait à la fois une relation personnelle entre le mécène et l'artiste, une logique économique et une dimension utilitaire, qui toutes n'étaient pas présentes¹²³. En effet, dans le cas des professeurs de musique employés par les congrégations, la relation personnelle n'existait pas dans le

¹¹⁹ Venise, ASV, *OLP*, b. 1004, fol. 224, cité par VIO (Gastone), « Note biografiche ... », *art. cit.*, p. 67.

¹²⁰ Venise, IRE, MEN B 5, 25 septembre 1731.

¹²¹ Venise, ASV, *OLP*, b. 1011, fol. 118 ; b. 1012, fol. 104 et b. 1013, fol. 103, cité par VIO (Gastone), « Note biografiche ... », *art. cit.*, p. 67.

¹²² Venise, ASV, *OLP*, b. 1012, fol. 127 et fol. 149, cité par VIO (Gastone), « Note biografiche ... », *art. cit.*, p. 68. Sur les liens entre musiciens des *ospedali* et musique composée pour les prises de voile des anciennes pensionnaires, on consultera l'article de ROSSI (Franco), « In margine agli *ospedali* : i versetti per la vestizione », dans GEYER (Helen) et OSTHOFF (Wolfgang) (dir.), *La musica negli ospedali / conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento* [colloque, Venise, 2001], Rome : Edizioni di storia e di letteratura, 2004, p. 219-236.

¹²³ Sur ces questions et pour une réflexion sur la définition des termes de mécénat et de patronage, voir HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 29-36.

cadre de l'*ospedale*, même si l'exemple de Giuseppe Saratelli avait démontré qu'un lien privilégié entre le musicien et l'un des gouverneurs pouvait se développer avant ou après la nomination comme maître de chœur. En revanche, logique économique et dimension utilitaire étaient bien présentes, les musiciens devant à l'institution qui les employait un service, rétribué selon la valeur du compositeur et les éventuelles charges supplémentaires assumées par lui¹²⁴. Dans le cas du rôle de protecteur assumé par les gouverneurs auprès de certaines filles du chœur, la relation personnelle existait bel et bien, mais la notion de service musical, inhérente au mécénat, était absente, remplacée par une forme de parrainage s'apparentant à un échange de faveurs et s'inscrivant dans la sphère plus vaste de la sociabilité. C'est ainsi que le terme de patronage semble le mieux à même de traduire la relation existant entre les *putte* et leurs gouverneurs, puisqu'il « permet aussi d'englober les formes de protection inscrites dans des relations de sociabilité et construites davantage sur le désintéressement et la générosité », deux dimensions fondamentales dans le cas d'institutions charitables¹²⁵.

Bien entendu, l'exercice de la charité n'excluait pas une forme de logique utilitaire, les gouverneurs utilisant volontiers leur statut pour nouer des alliances matrimoniales, développer leur réseau ou encore démontrer leur statut social. Le patronage musical convenait particulièrement à cette forme d'ostentation sociale recherchée par une partie des riches Vénitiens, d'autant que le statut de gouverneur offrait des privilèges uniques aux membres des congrégations. Le fait de pouvoir, de droit, faire apprendre la musique à leurs enfants auprès des *putte* les plus douées et des professeurs de musique des *ospedali* constituait un avantage non négligeable, si l'on considère que la qualité de la formation musicale faisait partie intégrante des stratégies de différenciation des familles patriciennes¹²⁶. De même, la possibilité d'accueillir, pour quelques heures ou plusieurs semaines, les meilleures musiciennes du chœur dans leurs demeures particulières rendait possible pour ces bienfaiteurs l'organisation de concerts privés, particulièrement recherchés car théoriquement interdits¹²⁷.

¹²⁴ Sur les attributions du maître de chœur, voir partie 2, chap. 2.

¹²⁵ LILTI (Antoine), *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris : Fayard, 2005, p. 173.

¹²⁶ Bien que l'offre musicale vénitienne fut particulièrement pléthorique, l'importance croissante de la musique dans les loisirs des grandes familles à l'âge classique faisait de cet art l'un des piliers de l'éducation des élites européennes : « Cet enseignement était le plus souvent perçu comme un élément majeur de l'éducation aristocratique, si bien que le ou les maîtres de musique étaient des figures familières au service des maisons aristocratiques. Ces dernières avaient compris que ces dépenses coûteuses, tout comme celles entraînées par l'emploi d'un maître de danse ou d'un maître de dessin, étaient nécessaires pour espérer figurer en bonne place dans la société des talents » (HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 165). Sur l'importance de l'éducation musicale dans la formation des petites filles au XVIII^e siècle, voir SONNET (Martine), « L'éducation musicale des filles au XVIII^e siècle, entre famille et couvent », dans GIRON-PANEL (Caroline) (dir.), *Éducatrices musicales au féminin en France et en Italie, entre XVIII^e et XIX^e siècles* [colloque, Naples, 2010], non publié.

¹²⁷ Cette hypothèse est développée dans la partie 2, chap. 3.

On entrainait ici dans la logique de don et contre-don inhérente à toute forme de patronage, la *putta* obtenant de son protecteur divers avantages (liberté de sortie, obtention d'une dot, leçons de musique rémunérées) et offrant en contrepartie son talent, qui permettait au mécène de démontrer à la fois son statut social, sa générosité et sa capacité à soutenir les artistes particulièrement brillants, dans une stratégie d'ostension sociale visant à obtenir des avantages ultérieurs, politiques, économiques ou sociaux.

Sur le plan institutionnel, le patronage musical passait avant tout par la nomination des professeurs de musique et du maître de chœur, choisis par la congrégation sur proposition des députés au chœur. Contrairement aux propriétaires de théâtres, dont la gestion économique et artistique était confiée à un impresario, les gouverneurs administraient eux-mêmes l'ensemble des activités hospitalières, prenant collégalement l'ensemble des décisions, y compris artistiques. C'est ainsi que la charge de député au chœur fut de plus en plus souvent occupée par des gouverneurs appréciant en connaisseurs la musique et parfois musiciens eux-mêmes. Cela n'était pas inutile si l'on considère que les choix effectués par ces députés influençaient directement sur l'organisation des chœurs et la composition des œuvres elles-mêmes : chargés de juger en dernier recours des *putte* à admettre dans le chœur, ils assistaient aux auditions et devaient parfois trouver les instrumentistes ou les chanteuses dont la spécialité manquait à l'*ospedale*¹²⁸. C'étaient également eux qui proposaient à la congrégation le nom du maître de chœur ou des professeurs de musique recrutés pour enseigner aux *putte* le chant et les instruments et composer les œuvres inédites censées attirer le public. C'est ainsi qu'en 1743, les députés aux filles des Derelitti, chargés de superviser l'activité musicale, adressèrent un rapport sans appel sur la qualité défailante du maître de chœur, Antonio Pollarolo, jugé responsable de la désaffection du public pour les concerts de l'*ospedale* :

Celui-ci, qui fut le fils d'un père très célèbre, imita entièrement les vertus paternelles et se rendit digne de figurer parmi les maîtres les plus célèbres d'Europe ; mais comme les vertus elles-mêmes sont sujettes à changement, ou bien parce que les talents se raffinent et s'améliorent sans cesse, ou bien parce que les humeurs des hommes sont, plus que stables, amatrices de nouveauté, il faut également prendre en compte le fait que la musique se soit adaptée aux nouvelles règles, alors que celles qui étaient appliquées depuis le début du siècle sont moquées et tombées en désuétude. Ce n'est pas à nous qu'appartient de juger les notes de ce célèbre maître, ni si la musique la plus parfaite devrait être l'ancienne ou la moderne. Animés d'un véritable et très pur zèle, nous ne devons pas nous

¹²⁸ En 1733, Bonomo Algarotti et Girolamo Ascanio Giustinian furent ainsi chargés par la congrégation des Mendicanti de trouver quatre chanteuses exceptionnelles, susceptibles de redonner au chœur son lustre d'antan, et éprouvèrent quelques difficultés à trouver des musiciennes suffisamment excellentes pour répondre à la requête de leur congrégation (Venise, ASV, OLP, b. 652, 16 avril 1733 et 27 septembre 1733, voir partie 2, chap. 2).

taire, parce que cela concerne trop notre chœur, que ce dernier est actuellement dans un triste état ; que nos filles imaginèrent, ou furent induites à penser, ou encore surent deviner, que la musique de ce maître ne pouvait convenir ni à elles-mêmes, ni au goût des autres, et elles se sont tant et si bien arc-boutées sur cette inquiétude désagréables que leur imagination n'accepte plus ni conseils ni raisonnements contraires¹²⁹.

En 1782, une partie des gouverneurs de la Pietà exerçant le rôle de protecteur auprès des musiciennes les plus talentueuses du chœur furent suspendus de leurs fonctions après avoir poussé les *putte* à refuser de jouer les compositions du maître de chœur, Bonaventura Furlanetto :

À l'hôpital de la Pietà, certaines personnes se présentaient tellement souvent qu'elles firent croire que leur présence outrepassait les limites d'une protection bienséantes ; on dit encore que ceux-ci n'étaient pas entièrement convaincus par le maître de musique, l'abbé Furlanetto, ce qui les conduisit à inciter leurs protégées à refuser d'exécuter sa musique, et elles le firent pendant tout le Carême. Les charges ont été changées et il a été interdit aux protecteurs de mettre le pied dans cet *ospedale* ; les *putte* ont été contraintes de se rendre auprès du *maestro* Furlanetto et d'autres décisions analogues ont été prises, afin de mettre un terme à cette corruption [des mœurs] qui progressait toujours davantage¹³⁰.

Dans ces deux cas, les députés chargés de l'activité musicale avaient fait preuve d'un véritable sens artistique, mêlant leurs connaissances d'amateurs de musique à une conscience aigüe de leur rôle d'administrateur. En effet, Antonio Pollarolo comme Bonaventura Furlanetto ne recontraient plus alors la faveur du public, ce qui avait une influence néfaste sur la réputation de l'institution qui les employait, sur les revenus issus des concerts et sur les possibilités offertes aux gouverneurs d'utiliser la musique des chœurs hospitaliers à des fins d'ostentation sociale. En proposant de substituer de meilleurs compositeurs aux anciens maîtres de chœur, les députés au chœur retrouvaient ainsi l'essence même du patronage, fait de désintéressement, mais aussi de mise en valeur respective, le talent de l'artiste n'étant que le reflet de la qualité du commanditaire.

¹²⁹ Venise, IRE, DER G 1-48, n° 42, 13 mai 1743.

¹³⁰ Udine, Biblioteca civica « V. Joppi », Fondo principale, Ms 1102, fol. 25v-26, 24 avril 1782, cité par GILLIO (Pier-Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 509.

CONCLUSION

Peu de villes peuvent égaler celle de Venise pour la piété et le soutien aux pauvres par les aumônes, particulièrement ceux qui se trouvent dans les lieux consacrés aux œuvres pies. Sans compter les très nombreux monastères d'hommes et de femmes appartenant aux ordres mendiants, voici que les enfants nés clandestinement et abandonnés par leur père et leur mère disposent, en l'*ospedale* de la Pietà, d'un lieu commode pour y être élevés. Les malades souffrant de maux incurables, avec plaies et tumeurs, ont l'*ospedale* des Incurabili, qui leur est consacré. Ces autres pauvres qui souffrent de moindres maux sont secourus à l'*ospedale* de S. Giovanni e Paolo. Les mendiants gravement blessés trouvent refuge à San Pietro e Paolo. Ces femmes qui cessent de mal se conduire et décident de se bien comporter sont recueillies au monastère des Convertite. Les petites jeunes filles en âge de se marier qui se trouvent en grave danger de tomber dans le péché sont prises par certaines matrones parmi les premières de la ville, conduites, de force si besoin, et recluses dans le lieu des Zitelle. Ces femmes qui, bien que mariées, ne veulent pas vivre chastement, sont recueillies et bien surveillées au Soccorso. Il existe encore d'autres lieux pieux, des fraternités, des compagnies de pauvres, et tous cesdits lieux ont peu ou aucune source de revenus ou biens propres [...] et tout leur est donné et vient de la charité des Vénitiens, lesquels pour l'amour du Christ s'ôtent bien souvent eux-mêmes le pain et le vin de la bouche pour subvenir à de tels besoins, sous les yeux émerveillés de tout un chacun¹.

Au début du XVII^e siècle, Nicolò Doglioni consacrait un chapitre entier de son éloge de Venise à la charité de ses habitants, illustration de l'importance prise par les nouvelles formes d'assistance dans le « mythe de Venise ». La description que donne le chroniqueur du système charitable vénitien, dans lequel les institutions traditionnelles apparaissent comme secondaires par rapport aux établissements nés de la réforme catholique, est celle d'un système parvenu à maturité, dans lequel chaque catégorie de pauvre est pris en charge par une institution spécialisée, l'ensemble étant organisé par les Vénitiens eux-mêmes. En effet, si Nicolò Doglioni indiquait que l'action philanthropique était menée « pour l'amour du Christ », aucune mention n'était faite de l'Église ni même de l'État, sinon sous la forme de l'ensemble de ses sujets auxquels seuls était attribuable la réforme de l'assistance.

Cette multitude de lieux nés peu ou prou au même moment, remplissant la même double fonction de maintien de l'ordre social et de sauvetage des âmes pécheresses, contribuait au prestige de la République. La nouveauté ne résidait pas dans le nombre mais bien dans leur destination et dans leur organisation : les établissements de la nouvelle philanthropie n'étaient pas conçus comme de petites entités séparées exerçant une charité

¹ DOGLIONI (Giovanni Nicolò), *Venetia trionfante et sempre libera*, Venise : Andrea Muschio, 1613, fol. 28-29.

limitée et locale, mais bien comme les différents membres d'un même corps, chacun occupant une fonction différente et bien définie, tous contribuant au bien-être matériel et spirituel de l'ensemble de la communauté. Cette conception éclatée d'un hôpital général faisait de Venise un exemple à part dans la réforme italienne de l'assistance, la participation active d'un petit groupe de familles patriciennes et citoyennes à la fois dans la fondation mais également dans l'administration des nouveaux établissements étant le signe d'une modification profonde de la façon de concevoir l'exercice de la charité.

Seule la ville de Bologne, qui servit d'ailleurs de modèle à la République Sérénissime, avait dès la fin du XV^e siècle expérimenté une réforme comparable de l'assistance. Nicholas Terpstra a en effet démontré qu'entre 1490 et 1540, un petit groupe de familles nobles bolonaises avait pris le contrôle des institutions charitables traditionnelles de leur ville et en avaient progressivement évincé les membres élus pour les remplacer par des syndics choisis parmi leurs propres membres. Leur expérience au sein de ces institutions et le poids de ces familles auprès des autorités municipales leur permit de proposer une réforme globale de l'assistance, insistant sur l'interdiction de mendier en public, l'importance du travail et de la discipline pour réinsérer les pauvres et les orphelins dans la société. La mise en œuvre de cette réforme, intitulée « Œuvre des mendiants », ne fut possible qu'en raison de l'appartenance des familles dirigeant les établissements charitables bolonais aux instances du pouvoir².

Une partie des conclusions de Nicholas Terpstra peut s'appliquer à Venise, notamment en ce qui concerne le rôle des élites dans la réforme de l'assistance et son passage d'une forme privée à une forme semi-publique. L'affirmation selon laquelle « leur expérience au sein des institutions charitables confraternelles permit aux patriciens de mieux comprendre que les besoins de la société allaient au-delà des capacités des organismes charitables individuels ; cette expérience leur permit de faire des propositions abstraites des humanistes un programme réalisable à grande échelle », est parfaitement exportable au cas vénitien³. En effet, plus qu'un antagonisme entre ancienne et nouvelle organisation de l'assistance, on observe une certaine continuité englobante, les mêmes individus se déplaçant progressivement d'un type d'établissement à un autre. On peut expliquer ce glissement vers les *ospedali* par l'attraction exercée par ces établissements créés *ex nihilo*, que patriciens et citoyens pouvaient modeler à leur image, et dont ils pouvaient faire l'expression d'une nouvelle forme de spiritualité, plus attachée aux œuvres et à l'imitation de la vie du Christ.

² TERPSTRA (Nicholas), « Apprenticeship... », *art. cit.*

³ *Ibid.*, p. 3.

Une nouvelle façon de concevoir les formes de l'assistance pouvait s'exprimer plus aisément dans de nouvelles structures que dans d'anciens établissements, marqués par une conception traditionnelle de la charité qui ne correspondait plus aux idéaux de la réforme catholique. La réforme de l'assistance visait à n'exclure aucun pauvre, fut-il étranger ou répugnant, mais insistait sur la nécessité de prodiguer, à tous ceux que l'âge ou la maladie n'empêchaient pas de travailler, un enseignement leur permettant de subvenir au plus vite à leurs propres besoins.

Cette conception nouvelle de la charité rendait caduque une bonne part des institutions traditionnelles, destinées avant tout aux pauvres de la communauté considérés comme irresponsables de leur situation. L'intérêt des classes dirigeantes de Venise se déplaça ainsi des anciennes structures, notamment les *scuole*, vers les nouvelles, en raison de leur meilleure adaptation à la nouvelle spiritualité, très répandue dans les élites de la République, mais aussi parce qu'elles semblaient offrir de plus amples possibilités d'ascension sociale et de développement des réseaux de clientèle. Dans les *scuole* en effet, seuls les *cittadini originari* de Venise pouvaient en théorie accéder aux charges les plus importantes, les patriciens n'ayant aucun rôle administratif, ce qui limitait les possibilités de création de clientèle pour les uns comme pour les autres⁴. Les congrégations des *ospedali* semblaient offrir de plus grandes possibilités de développement de réseaux à travers l'égalité artificielle, mais proclamée par les statuts, entre « frères » patriciens et citoyens.

En outre, les *ospedali grandi* adoptèrent très rapidement un caractère pluriel, l'exercice médical se doublant dès l'origine ou presque d'autres formes d'activité. En l'absence de financement public, la nécessité de trouver des revenus indépendants rendit nécessaire une activité bancaire, ignorée des historiens et qui mériterait pourtant toute leur attention. Colonne vertébrale de l'économie des *ospedali*, les placements à terme effectués par les quatre *ospedali* pour des particuliers leur assura pendant deux siècles une relative sécurité financière, avant d'être à l'origine de leur effondrement à la fin des années 1770⁵. Cette activité bancaire expliquait également les liens étroits entretenus avec la majeure partie des familles riches de Venise, qu'elles fussent patriciennes, citoyennes ou populaires.

Enfin, les nouvelles institutions charitables permirent aux riches gouverneurs de démontrer leur magnificence, à travers une activité mécénale tournée d'abord vers l'architecture, puis vers la musique. Bartolomeo Bontempelli « dal Calice » ne s'y était pas trompé, lui qui occupa la fonction suprême de *Guardian grande* au sein de la puissante *scuola di san Rocco*, avant d'investir une partie de sa fortune dans la construction du nouvel

⁴ PULLAN (Brian), « La nuova filantropia... », *art. cit.*, p. 32.

⁵ Sur cette question, voir partie 4, chap. 2.

ospedale des Mendicanti. Il fut, de même qu'un autre ancien *Guardian grande* de San Rocco, Sebastiano Balbiani, gouverneur dès la toute première congrégation du nouvel *ospedale*⁶. Les *ospedali* étaient ainsi perçus comme de puissants instruments d'affirmation du pouvoir, permettant à la fois la création et la gestion de réseaux et une activité mécénale forte.

Lieu d'élection pour la création de réseaux et l'exercice de la vie publique, les congrégations des *ospedali* constituaient d'intéressants terrains d'apprentissage pour de jeunes patriciens ou citoyens. Avec le développement prodigieux des chœurs, ils devinrent également des lieux où le pouvoir pouvait s'exprimer à travers l'affirmation des familles et des individus comme protecteurs des arts. Alors que l'activité musicale dans les *scuole* périlait, cette possibilité de mécénat se fit sans cesse plus attractive pour les riches familles de Venise qui voyaient dans la musique un formidable moyen d'affirmer leur puissance.

Au cours du XVII^e siècle, la mise en place d'une véritable activité d'enseignement de la musique dans les *ospedali* en fit des institutions musicales de premier ordre, sans pour autant qu'ils abandonnent leur vocation initiale. Support économique de l'exercice de la charité, la musique permit aux *ospedali* d'attirer un large public, leur renommée s'étendant dès la fin du XVII^e siècle bien au-delà des frontières de la République. Grâce à ce qui n'était à l'origine qu'un épiphénomène, les *ospedali* de Venise devinrent ainsi, au cours du XVIII^e siècle, l'épicentre de la vie musicale vénitienne.

⁶ Sur Sebastiano Balbiani, voir le manuscrit de TASSINI (Giuseppe), *Cittadini veneziani*, conservé à Venise, BMC, ms. P.D. c 4, vol. I, p. 105.

CONCLUSION

PARTIE 2

DES ÉCOLES DE MUSIQUE À LA VÉNITIENNE

Ce n'est pas que je manque de musique ; il n'y a presque point de soirée qu'il n'y ait *académie* quelque part ; le peuple court sur le Canal l'entendre comme si c'étoit pour la première fois. L'affolement de la nation pour cet art est inconcevable.

BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie*, 1739-1740.

Dès 1581, Francesco Sansovino faisait de Venise le « siège de la musique », notant que la ville offrait au mélomane, tout au long de l'année et en divers lieux, des concerts de qualité¹. L'image de Venise amie d'Euterpe et de Terpsichore, ville musicale par excellence, se retrouvait régulièrement dans les écrits des mélomanes à l'époque moderne, jusque sous la plume de Friedrich Nietzsche qui affirmait en 1888 : « Quand je cherche un autre mot pour *musique*, je ne trouve jamais que *Venise* »². De fait, l'intense vie musicale de la ville était perçue comme exceptionnelle par les voyageurs, mais elle était également mise en exergue par les Vénitiens eux-mêmes, qui notaient non seulement la grande variété des lieux offrant en tout temps des divertissements musicaux de qualité, mais aussi que le fait musical n'était pas réservé à une élite. Bien au contraire, la musique avait droit de cité dans toute la ville et était offerte en partage aux élites comme au petit peuple, comme l'écrivait en 1787 Carlo Goldoni :

On chante dans les places, dans les rues et sur les canaux, les marchands chantent en débitant leurs marchandises, les ouvriers chantent en quittant leurs

¹ « *Et oltre a predetti luoghi, ve ne sono diversi altri per la città, con diversi ridotti. Dove concorrendo i virtuosi in questa professione, si fanno concerti singolari in ogni tempo, essendo chiarissima e vera cosa, che la musica ha la sua propria sede in questa città* » (SANSOVINO (Francesco) et MARTINIONI (Giustiniano), *Venetia città nobilissima et singolare...*, Venise : Steffano Curti, 1663, livre VIII, p. 139).

² NIETZSCHE (Friedrich), *Ecce homo*, trad. de l'all., nouv. éd., Paris : Fayard, 1997 [éd. orig. Paris, 1792], p. 172.

travaux, les gondoliers chantent en attendant leur maître. Le fond du caractère de la nation est la gaîté, et le fond du langage vénitien est la plaisanterie³.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le talent des petites gens pour la musique vocale et le goût du peuple pour les airs sérieux ou populaires était devenu un poncif, apparaissant par exemple dans les récits de Pierre-Jean Grosley⁴, de l'abbé Richard⁵, de Jérôme de Lalande⁶ et de Charles Burney, qui renonçait à décrire tous les concerts de ce genre auquel il avait assisté « car ils étaient si fréquents que le rappel en serait fastidieux »⁷. En 1773, Ange Goudar, excessif comme à son habitude, offrait un condensé de ces témoignages en insistant sur le contraste offert par le talent musical d'un petit peuple présenté comme misérable :

La musique ne s'est pas fixée au monde galant, elle a percé jusque dans le monde des mendiants ; les pauvres demandent l'aumône en chantant... Je [...] vous donnerais un grand concert au milieu de la place Saint-Marc, exécuté par cinquante musiciens, gueux de profession, qui tous ensemble feraient autant de bruit que l'Opéra de Paris. Il ne faut pas vous imaginer que ces *virtuosi* lisent la musique à livre ouvert, car la plupart sont aveugles⁸.

Cette image d'Épinal du mendiant détenteur sans le savoir d'un trésor artistique que l'on trouvait aussi, dans une moindre mesure, à Naples⁹, était renforcée à Venise par la figure du

³ GOLDONI (Carlo), *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, éd. par Norbert Jonard, nouv. éd., Paris : Aubier, 1992, livre I, chap. 35, p. 161.

⁴ De passage à Venise en 1758, il s'émerveillait d'avoir « quelquefois le plaisir d'entendre dans la place Saint-Marc un homme de la lie du peuple, un cordonnier, un forgeron, avec les habits de son métier, commencer une *aria* : d'autres gens de sa sorte se joignant à lui, chantent cette *aria* à plusieurs parties, avec une justesse, une précision et un goût qu'à peine rencontre-t-on parmi le plus beau monde de nos pays septentrionaux » (GROSLEY (Pierre Jean), *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et les Italiens, par deux gentilshommes suédois*, Londres : J. Nourse, 1764, vol. 2, p. 10).

⁵ « Les concerts de voix et d'instruments, les scènes que donnent ces poètes improvisateurs dont j'ai déjà parlé, la multitude de gens de tous états qui s'y rassemblent rendent ce quartier [de la place d'Espagne] très bruyant » (RICHARD (Jérôme, abbé), *Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle*, Dijon : F. Desventes / Paris : M. Lambert, 1766, vol. v, p. 219).

⁶ « Dans les nuits d'été, il est fort ordinaire d'entendre des concerts, des voix, des chœurs, des tambours de basques et des joueurs de mandoline dans les rues, ce qui rend fort gaies les promenades du soir » (LALANDE (Jérôme de), *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Paris : Vve Desaint, 1769, t. v, p. 175).

⁷ BURNEY (Charles), *The Present state of music in France in Italy...*, Londres : T. Becket and Co., 1771, p. 144-145. Le voyageur britannique écrivait également : « La première musique que j'entendis à mon arrivée se faisait dans la rue ; elle était exécutée par une troupe ambulante de deux violons, un violoncelle et une voix. Ces musiciens, quoiqu'ils ne fussent pas plus remarqués par les gens du pays que nos vendeurs de charbon de bois ou nos marchandes d'huîtres, étaient si talentueux que, dans tout autre pays d'Europe, ils auraient non seulement attiré l'attention des passants, mais obtenu des applaudissements mérités » (*Ibid.em*, p. 149-150).

⁸ GOUDAR (Ange), *De Venise. Remarques sur la musique et la danse ou Lettres de Mr G... à Milord Pembroke*, Venise : C. Palese, 1773, p. 20-21.

⁹ C'est ainsi que Charles Burney disait avoir entendu à Naples « dans la rue quelques chants authentiquement napolitains accompagnés par un petit colachon, une mandoline et un violon » (BURNEY (Charles), *The present state...*, *op. cit.*, p. 323).

gondolier-chanteur qui contribuait fortement à la création d'une symbolique pré-romantique. C'est ainsi que l'abbé Coyer assimilait les chants du petit peuple de Venise à une tradition de transmission orale des textes datant de l'Antiquité :

À propos des promenades nocturnes, tout en voguant, on entend une musique populaire, dont les chantres du Pont Neuf à Paris n'approchent pas. Les gondoliers et le peuple sur les quais chantent par couplets alternatifs les beaux vers de l'Arioste et du Tasse comme on chantait ceux d'Homère à Athènes¹⁰.

Charles Burney évoquait à la fois les barcarolles, ces chansons de gondoliers qui avaient tant passionné Jean-Jacques Rousseau qu'il les avait retranscrites et publiées en 1753¹¹, mais également les sérénades offertes par de riches prétendants :

Si deux personnes du commun se promènent ensemble se tenant par le bras, elles paraissent converser en chantant ; s'il y a des passagers dans une gondole, c'est la même chose ; on n'entend jamais ici une mélodie qui ne soit accompagnée d'une seconde partie : toutes les chansons, même dans la rue, y sont chantées en duo. Par bonheur, cette nuit même, une barque de musiciens vint s'arrêter sur le Grand Canal, juste vis-à-vis de la maison où je logeais : c'était un trait de galanterie que faisait un innamorato pour donner une sérénade à sa maîtresse. Un joli ténor chantait sur un accompagnement de violons, flûtes, cors, basses et timbales¹².

Si Venise était une ville musicale, elle était aussi une ville bruyante : « toujours, en effet, le bruit [concurrent] le concert musical. Jamais, cependant, il ne [l'entravait] »¹³. Les sons habituels dans les grandes villes et traditionnellement opposés au silence de la campagne, prenaient ainsi un sens particulier à Venise, où ils étaient pleinement constitutifs d'une identité urbaine originale. C'est ainsi que le bruit des cloches ou des tirs d'artillerie étaient liés aux événements exceptionnels, joyeux ou dramatiques, qui frappaient la cité, ce qui permet à Florence Alazard d'affirmer avec justesse que

¹⁰ COYER (Gabriel-François), *Voyages d'Italie et de Hollande*, Paris : Vve Duchesne, 1775, t. I, p. 21.

¹¹ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Canzoni da battello. Chansons italiennes ou leçons de musique pour les commençans*, Paris : s. n., 1753, 19 p. Jean-Jacques Rousseau exprimait son admiration pour les talents musicaux des gondoliers à la fois dans ses *Confessions* (« En écoutant des barcarolles, je trouvais que je n'avais pas ouï chanter jusqu'alors », dans ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Confessions*, nouv. éd., Paris : Flammarion, 2002 [éd. orig. Genève, 1782], vol. 2, livre VII, p. 49) et dans son *Dictionnaire de musique* : « Barcarolles : sorte de chansons en langue vénitienne, que chantent les gondoliers à Venise. Quoique les airs des barcarolles soient faits pour le peuple, et souvent composés par les gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie et un accent si agréable, qu'il n'y a pas de musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir et d'en chanter » (ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de musique*, Paris : Vve Duchesne, 1768).

¹² BURNEY (Charles), *The present state of music...*, op. cit., p. 153.

¹³ ALAZARD (Florence), *Art vocal, art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris : Minerve, 2002, 371 p.

le fait qu'à Venise on ne s'entende pas ne [prenait] pas ici une charge négative [...]. Sans doute parce que le bruit de Venise [était] pour les contemporains tellement important et à ce point constitutif de la ville que [c'était] l'écoute de ce bruit qui [permettait] aux observateurs de déterminer si la Sérénissime [traversait] une période faste de son histoire ou si elle [était] au contraire en train de sombrer dans la tourmente¹⁴.

De fait, à Venise, bruit et musique étaient liés dans l'imaginaire des contemporains, le premier faisant partie intégrante de la seconde ou en tout cas ne l'empêchant pas, comme l'indique l'habitude de sonner les cloches de vingt-six églises pendant toute la durée de la cérémonie annuelle des épousailles avec la mer, alors même que des musiciens accompagnaient le doge sur le Bucentaure¹⁵. Les bruits de la ville en liesse après la victoire de Lépante étaient interprétés par un chroniqueur comme le réveil des muses, endormies pendant la guerre :

Les muses qui se tenaient en retrait, tristes, solitaires et muettes [étaient], à l'occasion de ces jours extraordinaires, sorties dehors pleines de joie et de souffle divin, et de toutes part en entendit de nouveaux Apollons, de nouveaux Orphées, et de nouveaux Arions qui chantaient des hymnes, des cantiques et des chants en toutes langues et de toutes les manières pour le plus grand plaisir et émerveillement des auditeurs¹⁶.

Cette perception particulière du bruit, perçu non comme dissonant mais comme partie intégrante de la musique urbaine – son « écrin », comme l'écrit joliment Florence Alazard - s'expliquait par son appartenance à l'univers sonore familier des Vénitiens, particulier en ce qu'il ne comprenait pas les sons traditionnels de la ville (circulation des charettes, présence de nombreux animaux, etc.) tout en étant rendu plus compact et plus unifié par l'omniprésence de l'eau, qui facilitait le phénomène de propagation du son¹⁷.

La ville lagunaire présentait donc une double particularité : non seulement la musique habitait aussi bien l'espace public que l'espace privé, en raison sans doute d'une occupation de l'espace sonore favorisée par la présence de canaux, mais elle était également diffuse dans toutes les strates de la société, ce qui contribuait à implanter durablement dans l'imaginaire des contemporains l'idée qu'il ne s'agissait pas là d'un loisir élitiste mais bien d'une

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ BOVA (Aldo), *Venezia : i luoghi della musica*, Venise : Scuola di musica antica, 1995, p. 128.

¹⁶ BENEDETTI (Rocco), *Ragguaglio delle allegrezze, solennità e feste fatte in Venezia per la felice vittoria*, Venise : G. Perchaccino, 1571, cité par ALAZARD (Florence), *Art vocal...*, *op. cit.*, p. 39

¹⁷ C'est ce que Florence Alazard résumait en ces termes : « il suffit [à la musique vénitienne] d'être jouée en un seul endroit de la cité qui, par un subtil jeu d'échos, retentit de toute façon. [...] L'air, la terre et la mer ont alors pour fonction d'amplifier le son et de lui permettre d'investir complètement la ville » (ALAZARD (Florence), *Art vocal...*, *op. cit.*, p. 71-72).

occupation universelle. Il est possible que cette conception de la pratique musicale ait aidé à la diffusion de l'apprentissage de la musique dans les institutions charitables, la progressive professionnalisation des *putte* ne rencontrant pas d'opposition de principe, bien au contraire. Cela expliquerait en partie pourquoi, alors que de nombreuses villes italiennes s'étaient dotées au XVI^e siècle d'établissements de bienfaisance destinés à l'accueil des orphelins ou des enfants abandonnées, seule Venise avait vu s'y développer une activité musicale de premier plan¹⁸.

Deux autres hypothèses peuvent être avancées pour expliquer la naissance des chœurs dans les *ospedali* de Venise, l'une structurelle, l'autre conjoncturelle. Si seules les institutions charitables vénitiennes avaient développé un enseignement de la musique qui, à Milan, Bologne ou Rome n'avait pas dépassé le stade de l'initiation¹⁹, cela peut être dû à la structure politique particulière de la République. À Venise, en effet, l'offre musicale n'était pas directement liée à une Cour, qui aurait à la fois donné le ton, lancé les modes et constitué pour les musiciens le principal bassin d'emploi. Le doge de Venise n'était pas mécène lui-même, et les institutions employant des musiciens étaient gérées de manière collégiale. Bien évidemment, à Venise comme ailleurs, les patriciens pouvaient employer des musiciens pour leur usage privé, mais la noblesse ne constituait pour les artistes ni le seul mécène, ni le plus important, la charge la plus convoitée n'étant pas celle d'un hypothétique « musicien du doge » mais bien celle de « maître de la chapelle ducale », dont le titulaire était choisi collégalement par les provéditeurs de Saint-Marc et recruté sur concours²⁰. Or, la quasi-totalité des familles impliquées dans le gouvernement de la République exerçait une forme de patronage au sein d'un ou plusieurs *ospedali*, ce qui permettait une forme de mécénat élargi dont profitaient à la fois les musiciennes et leurs institutions, mais aussi les patriciens et les citoyens.

La seconde raison pouvant contribuer à expliquer le développement de l'activité musicale dans les *ospedali* est liée au contexte particulièrement favorable des premières

¹⁸ Notons que l'enseignement de la musique dans les *conservatori* napolitains avait également acquis une grande importance au XVII^e siècle, faisant de ces établissements les seules institutions réellement comparables, *mutatis mutandis*, aux *ospedali* de Venise. Si l'on en croit les témoignages des voyageurs, Naples présentait, pour des raisons différentes, les mêmes caractéristiques que Venise en matière de diffusion d'une pratique populaire de la musique, ce qui fournit peut-être une première explication partielle au développement contemporain des mêmes phénomènes dans les deux villes.

¹⁹ Sur cette question, voir le cas du chœur d'enfants présent à Santo Spirito in Saxia, à Rome dans DE ANGELIS (Pietro), *Musica e musicisti nell'arcispedale di Santa Spirito in Saxia dal Quattrocento all'Ottocento*, Rome : s. n., 1950, 55 p. et l'ensemble des articles consacrés à cette question par Noel O'Regan, Raoul Meloncelli, Giancarlo Rostirolla et Agostino Ziino dans *Il Veltro*, n° 1-4, 2002, p. 251-350.

²⁰ Sur cette question, voir la synthèse proposée par LAINI (Marinella), *Vita musicale a Venezia durante la Repubblica. Istituzioni e mecenatismo*, Venise : Stamperia di Venezia, 1993, p. 25-49.

décennies du XVII^e siècle, particulièrement les années 1630-1640, qui virent se constituer les premiers chœurs clairement définis comme tels dans les *ospedali*. À cette époque, l'offre musicale à Venise se vit en effet démultipliée par l'ouverture des premiers théâtres publics, offrant à la musique profane une scène extraordinaire et contribuant largement à faire connaître la Dominante comme « siège de la musique ». La musique sacrée, présente à la fois à la basilique Saint-Marc, dans les *scuole* et dans les églises, souffrait sans doute d'un manque d'unité à la fois dans l'implantation géographique des sites qui l'accueillaient et dans la qualité de l'offre proposée à un public devenant de plus en plus exigeant. Alors que les saisons théâtrales divisaient l'année artistique en deux périodes distinctes, l'une dévolue à la musique profane, l'autre à la musique sacrée, les *ospedali* firent progressivement figure de théâtres du temps de pénitence, offrant aux amateurs le chaînon manquant entre une musique d'église perçue comme compassée et l'opéra, spectacle par trop laïc pour les périodes de Carême ou d'Avent.

CHAPITRE 1

« LA MUSIQUE DE LA CHARITÉ » :

NAISSANCE DES CHOEURS DANS LES *OSPEDALI*

Les musiques de cette ville sont considérables et plus fréquentées que toutes autres en Europe, particulièrement à l'occasion de la prise de voile et de la prononciation des vœux des moniales, et lors des solennités particulières de nombreuses églises. À Saint-Marc, le chœur chante tous les dimanches et lorsque Sa Sérénité descend dans l'église, la musique est plus solennelle et le nombre des voix et des instruments plus élevé, financés avec une générosité royale. Les musiques des filles des quatre *ospedali* sont très applaudies, et y chantent avec beaucoup de louanges Cecilia, Appollonia, Cocina et Oseletti aux Incurabili, Antonina aux Mendicanti, la Vicentina à l'Ospedaletto, ainsi que la Jamosa, qui joue de l'archiluth à la Pietà. Parmi les maîtres de chapelles, la primauté revient au Docteur Niccolò Partenio de Saint-Marc, Carlo Pollarolo des Incurabili, l'Abbé Rossi des Mendicanti, ainsi qu'à Marc'Antonio Ziani, Andrea Paolati, Antonio Lotti, D. Antonino Biffi, Andrea Fadini et d'autres¹.

Lorsque le père Vincenzo Coronelli présentait, dans son guide de Venise à l'usage des voyageurs étrangers, les différents lieux de musique que ces derniers pouvaient fréquenter, il omettait toute référence aux espaces consacrés à la musique profane. Cela était d'autant plus étonnant que les théâtres figuraient en bonne place sur la carte fournie en annexe, publiée pour la première fois plusieurs années auparavant², et que Vincenzo Coronelli consacrait deux pages aux « drames en musique » immédiatement avant d'évoquer des lieux de la musique religieuse. Au-delà d'une simple distinction entre musique profane et musique sacrée, il s'agissait probablement de marquer la destination différente d'une offre musicale destinée à être simplement entendue et d'une musique conçue pour accompagner un spectacle visuel. Le guide proposé par le père Coronelli mettait toutefois en avant les musiciennes et les compositeurs des *ospedali*, tandis qu'il se contentait d'énumérer les théâtres ouverts à Venise, en fournissant parfois la date de fondation et la première œuvre qui y fut jouée, sans citer ni les acteurs, ni les musiciens ou les dramaturges qui en composaient les opéras. Cela s'expliquait certes par l'organisation saisonnière de l'offre théâtrale, qui impliquait une

¹ CORONELLI (le père Vincenzo), *Guida de'Forestieri per succintamente osservare tutto il più riguardevole nella città di Venetia*, Venise : s. n., 1697, n. p.

² CORONELLI (le père Vincenzo), *Atlante veneto nel quale si contiene la descrizione geografica, storica, sacra profana e politica degli Imperii...*, Venise : D. Padovani, 1690.

rotation fréquente du personnel, des compositeurs et des acteurs, mais cela traduisait également le rôle de premier plan joué par les *ospedali*, leurs musiciennes et leurs maîtres de chœur dans l'attractivité musicale de Venise auprès des voyageurs. Le fait d'imprimer le nom des chanteuses et des instrumentistes les plus talentueuses des quatre *ospedali* dans un ouvrage destiné à résumer pour l'étranger de passage les aspects les plus extraordinaires de la ville lagunaire n'était pas innocent, et la mise à jour de ces informations dans les éditions ultérieures indique combien les *putte* étaient perçues comme la vitrine musicale de leur ville.

Si, en 1697, c'était la musique sacrée qui était présentée comme « considérable et plus fréquentée que dans n'importe quelle ville d'Europe », il n'en était rien un siècle plus tôt, au moment où le dernier *ospedale* ouvert, celui des Mendicanti, offrait ses premiers offices en musique à un public de dévots. Le XVII^e siècle avait en effet vu se développer une offre musicale considérable à Venise, marquée bien évidemment par l'ouverture des premiers théâtres dits « publics », destinés à s'exporter dans toute la péninsule et au-delà, mais également par le développement des chœurs des *ospedali*. D'abord timide, parfois mal perçue par les gouverneurs, l'activité musicale au sein des institutions charitables vénitienne prit progressivement de l'importance, bénéficiant à la fois d'un contexte favorable et de l'influence des patriciens et des citoyens endossant le double rôle de gouverneurs et de mécènes. Répondant à une véritable lacune de l'offre musicale vénitienne, les chœurs des *ospedali* parvinrent à s'imposer dans le paysage sonore de la ville jusqu'à en devenir l'une des composantes principales.

I. Les lacunes de l'offre musicale vénitienne

Comme l'écrivait Charles de Brosses en 1739, l'offre musicale était pléthorique à Venise, qu'il s'agisse des opéras, comiques ou sérieux, proposés dans les théâtres, des concerts sacrés donnés dans les églises, des sérénades offertes à leur amante par de riches prétendants à la nuit tombée, des musiciens accompagnant le doge lors des fêtes solennelles ou encore des concerts privés, ces « *académies* », dont le terme français traduisait l'italien *accademia* et auxquelles ne manquaient pas de se rendre les voyageurs mélomanes³.

³ BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie : lettres écrites d'Italie en 1739 et 1740*, éd. par F. d'Agay, nouv. éd., Paris : Mercure de France, 1986 [éd. orig. Paris, 1799], lettre XVIII, p. 242.

Si l'on considère uniquement, dans un premier temps, les lieux dévolus à la musique religieuse, on observe qu'il était possible, à Venise, d'entendre quotidiennement un concert sacré ou un office en musique. Le calendrier musical perpétuel que Vincenzo Coronelli joignait à la quatrième édition de sa *Guida de' forestieri* permettait ainsi au voyageur de connaître

les églises où il y a solennités, pardons, indulgences, expositions du Saint-Sacrement, processions, prédications et musique et dans lesquelles se trouvent les plus importants corps des saints et reliques ; les *scuole* ou les confraternités de dévotion et les corporations de métier, les oratoires, les *ospedali* et les lieux pieux⁴.

Toutes les fêtes « fixes et mobiles, d'obligation, de dévotion, du palais des doges, du patriarcat et de la nonciature », indiquées par le père Coronelli, donnaient ainsi lieu à des célébrations en musique, mais nombreuses étaient également les églises proposant des offices chantés, une ou plusieurs fois par semaine, ce qui assurait au mélomane une offre musicale pléthorique.

1. Une offre pléthorique devenue inadéquate

Et l'on chante en musique la messe et les vêpres aux Padri, aux Frari, aux Carmini et aux Servi. Et les *putte* des quatre *ospedali*, c'est-à-dire de la Pietà, des Incurabili, des Santi Giovanni e Paolo et des Mendicanti chantent quelque motet à la messe du matin et les vêpres après déjeuner devant un auditoire fourni⁵.

Les deux phrases par lesquelles Vincenzo Coronelli achevait l'introduction à son calendrier perpétuel démontraient à la fois la variété des lieux dévolus à la musique sacrée, et la fréquence avec laquelle les offices en musique s'y déroulaient. Chaque dimanche, il était ainsi possible d'entendre les vêpres en musique chantées par des voix masculines dans les monastères de Franciscains, de Carmes ou de Servites, ou par des voix féminines accompagnées ou non d'instruments de musique dans les quatre *ospedali*. En outre, la messe était également chantée dans ces églises et ces chapelles, les *putte* l'agrémentant parfois de quelque motet, ce qui offrait à l'amateur de musique la possibilité de choisir entre différents lieux, mais aussi différents types de voix et même plusieurs répertoires le lieu où accomplir ses dévotions.

⁴ CORONELLI (le père Vincenzo), *Guida de' Forestieri...*, *op. cit.*, 4^e éd., Venise : s. n., 1700, p. 102.

⁵ *Ibidem*.

Outre les offices chantés, certaines églises vénitiennes offraient également la possibilité d'entendre de la musique pour orgue, comme l'indiquait dès 1620 le document confirmant l'embauche de Francesco Cavalli par les Dominicains du couvent des Santi Giovanni e Paolo⁶. Les tâches du musicien comprenaient l'obligation de jouer de l'orgue chaque samedi et chaque dimanche à la messe et à complies, sauf pendant l'Avent et le Carême. Le dimanche, il devait également accompagner en musique l'office des vêpres, et quotidiennement celui des complies pendant toute la durée du Carême. À ces obligations hebdomadaires s'ajoutaient celles liées aux fêtes mobiles, fort nombreuses : Francesco Cavalli devait ainsi jouer de l'orgue chaque jour de la Semaine Sainte pendant la messe, les vêpres et les complies, de même que le jour de l'Ascension, la semaine de la Pentecôte, celle de la fête du Corpus Domini et à chaque fois que le chapitre se réunissait. Certains jours de fêtes, l'orgue devait également accompagner l'office de prime et il devait bien évidemment retentir dans l'église lorsque le doge et le Sénat s'y rendaient, de même qu'à chaque 21 juin et 29 juin, à chaque nouvelle canonisation ou béatification ou simplement lorsque les moines en exprimeraient le désir.

Cette liste, comparable à celle dressée par Vincenzo Coronelli près d'un siècle plus tard, rappelait combien certaines églises vénitiennes étaient sonores. Outre les chapelles des *ospedali*, les édifices conventuels proposaient régulièrement des offices en musique mais aussi des concerts, qui pouvaient se dérouler dans la chapelle, mais également dans le parloir⁷. La gazette musicale *Pallade Veneta* rappelait la fréquence avec laquelle les églises, conventuelles mais aussi paroissiales, accueillait chanteurs et instrumentistes à l'occasion de la fête du saint patron, de Noël ou de Pâques. En 1688, par exemple, l'église de San Giuseppe employa de nombreux musiciens à l'occasion de la fête paroissiale lors de laquelle

l'on put voir un très noble décor dans l'élégante et riche église consacrée à son nom [...] et l'on entendit une musique très gracieuse, chantée sous la direction experte du Signor Don Paolo par de nombreuses voix choisies parmi les plus expérimentées chez ces doctes chanteurs, agrémentée par le toucher des théorbres, avec un accompagnement par un orchestre d'instruments à cordes, ainsi que des trompettes et de petits cors, qui fut très réussie à la satisfaction de la noblesse présente et [...] de tout le peuple de Venise⁸.

⁶ Venise, ASV, *Santi Giovanni e Paolo – registri*, b. 12, n° 2, fol. 60, cité par LAINI (Marinella), *Vita musicale a Venezia durante la Repubblica. Istituzioni e mecenatismo*, Venise : Stamperia di Venezia, 1993, p. 53-54.

⁷ Pour des détails sur cette question, voir *infra*, partie 3, chap. 2.

⁸ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta : writings on music in Venetian society (1650-1750)*, Venise : Fond. Levi, 1985, p. 213-214.

Les processions et les fêtes organisées par les paroisses ou les *scuole*, qu'elles fussent grandes ou petites, étaient également l'occasion de faire résonner la ville de chants et de morceaux instrumentaux qui semblaient constitutifs de l'événement festif⁹. Cela valait à la fois pour les fêtes de portée locale et pour les grandes cérémonies organisées par les autorités pour les grandes fêtes politico-religieuses. Le rôle de la musique en ces occasions était fondamental : soutien, voire substitut du discours politique, la musique n'était pas un simple ornement, mais faisait partie intégrante de la mise en scène de la République et de ses élites (cf. *infra*). La procession du Corpus Domini, étudiée par Elisabeth Crouzet-Pavan, participait ainsi du spectacle du pouvoir, à travers une série de démonstrations rituelles dans lesquelles la musique avait toute sa place¹⁰. Dès la fin du XV^e siècle, les représentations figurées faisaient apparaître dans la procession de nombreux musiciens, principalement les *piffari*, qui jouaient des instruments à vent, notamment de la trompette et de la sacqueboute, et bénéficiaient d'un poste fixe et héréditaire auprès du doge¹¹. On trouvait également au sein de la procession des instrumentistes appartenant à des groupes indépendants et jouant habituellement dans les églises ou pour les *scuole*. La visibilité de ces dernières était précisément assurée, dans la procession du Corpus Domini, par la présence de six compagnies de musiciens, qui symbolisaient aux yeux de tous la piété et la générosité des membres des *scuole grandi*¹².

La musique sacrée disposait donc de nombreuses occasions de s'affirmer à Venise, à la fin de la Renaissance, que ce fut dans l'espace clos d'une église ou en plein air, lors des processions et des fêtes publiques. Cependant, cette offre pléthorique semblait au début du XVII^e siècle inadaptée : si la basilique de Saint-Marc apparaissait toujours comme le temple de la musique religieuse, celle-ci ne touchait qu'une très faible partie de la population, et semblait compassée aux yeux d'une grande partie des contemporains, comme figée dans un style ancien, noble certes mais incapable de rendre compte de l'évolution du goût musical¹³.

⁹ Sur cette question, on consultera avec profit QUARANTA (Elena), *Oltre San Marco : organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Florence : L. S. Olschki, 1998, notamment p. 142-182.

¹⁰ CROUZET-PAVAN (Elisabeth), « Dynamiques de langage : pour une relecture du système rituel vénitien », dans BERTRAND (Gilles) et TADDEI (Ilaria) (dir.), *Le destin des rituels. Faire corps dans l'espace urbain (Italie-France-Allemagne)*, Rome : École française de Rome, 2008, p. 95-115.

¹¹ Pour une définition précise du terme « *piffaro* », voir KURTZMAN (Jeffrey G.), *The Monteverdi Vespers of 1610 : music, context, performance*, Oxford : Oxford University press, 1999, p. 418 et SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford : B. Blackwell, 1975, p. 13-15.

¹² SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Venetian instrumental music...*, *op. cit.*, p. 22-23 et 288-289.

¹³ David Bryant met ainsi l'accent sur « *l'immutabilità delle tradizioni che a Venezia associano l'esecuzione della musica – specie l'esecuzione della musica di grandi dimensioni – a specifici contesti ed avvenimenti liturgici, politici e sociali. A San Marco queste tradizioni risentono solo in minima parte dell'influenza perfino delle più potenti correnti di riforma, che all'epoca del Concilio di Trento si affermavano nel resto del mondo cattolico. Anche nel campo della stilistica musicale la semplicità d'una musica accordale, favorita dalle tendenze tridentine e praticata a Milano e a Pistoia dal compositore Vincenzo Ruffo, non trova nessun aderente presso la cappella ducale. Solo il significato della qualifica "di grandi dimensioni" subirà, col passare degli*

Si le poste de « maître de chapelle » de la basilique était toujours considéré comme le plus prestigieux, achèvement d'une carrière remarquable que seuls les meilleurs compositeurs pouvaient atteindre, les exécutants désertaient progressivement les chœurs de la basilique, attirés par les meilleures conditions qu'ils trouvaient auprès de riches mécènes vénitiens ou étrangers¹⁴.

Denis Arnold résumait la situation de la musique religieuse à Venise au début du XVII^e siècle en ces termes :

Le véritable déclin de la création musicale publique vénitienne datait d'environ 1612, lorsque mourut Giovanni Gabrielli, dernier des grands musiciens d'origine locale à travailler à San Marco. Le règne de Monteverdi, dont les intérêts premiers se situaient ailleurs, fut une période de lent déclin pour la basilique ; et après 1637, l'ouverture des théâtres d'opéra publics concentra l'attention de tous sur la recherche du plaisir musical¹⁵.

Les *scuole*, notamment les six plus importantes, avaient pourtant pu jouer un rôle important en tant que mécènes à la Renaissance, se partageant avec la basilique les meilleurs musiciens de la ville et gravitant dans l'orbite de la chapelle musicale de Saint-Marc, dont le développement comme centre de premier plan avait permis l'émergence d'importants lieux musicaux périphériques. C'est du moins ce qu'affirmait Jonathan Glixon lorsqu'il écrivait qu'à la fin du XV^e siècle,

à de nombreux égards, cette émergence s'effectuait parallèlement à des développements à Saint-Marc, nœud musical de la ville [...]. Dans leur quête des honneurs, dirigés à la fois vers l'extérieur, en la personne de Dieu et des saints, et vers l'intérieur – vers eux-mêmes et leurs confraternités – les *cittadini* dirigeant les *scuole* faisaient leur possible pour se maintenir au niveau de l'institution musicale soutenue par la noblesse, la chapelle ducale de Saint-Marc¹⁶.

Au début du XVII^e siècle, la situation musicale des *scuole* n'était pas meilleure que celle de la chapelle ducale : si Jonathan Glixon date le début du déclin de la musique dans les *scuole*

anni, delle alterazioni. Nel Trecento bastava ancora una composizione a tre voci per comunicare all'ascoltatore l'idea della significatività dell'occasione ; nel Cinquecento ne occorrevano ben otto » (BRYANT (David), « La musica nelle istituzioni religiose e profane di Venezia », dans *Storia della cultura veneta*, Vicence : Neri Pozza, 1983, vol. 4-I, p. 437).

¹⁴ EMANS (Rainmar), « Die Musiker des Markusdoms in Venedigs (1650-1708) », dans *Kirchemusikalisches Jahrbuch*, 1981, n° 65 et 1982, n° 66, p. 54-55.

¹⁵ ARNOLD (Denis), « Music at a Venetian confraternity in the Renaissance », dans *Acta Musicologica*, n° 37-1/2, 1965, p. 72.

¹⁶ GLIXON (Jonathan), *Honoring God and the city : music at the Venetian confraternities (1260-1807)*, Oxford : Oxford University press, 2003, p. 107.

grandi des années 1650, la difficile situation financière de ces confraternités avait contraint leurs membres à réduire drastiquement les dépenses consacrées au mécénat dès les années 1610¹⁷. Certes, une activité musicale ponctuelle se maintint dans les *scuole* jusqu'à la fin de la République de Venise, mais musiciens en quête de mécènes et compositeurs lassés du style ancien se tournèrent vers d'autres institutions, plus fortunées et jouissant d'une image plus moderne que les confraternités, qui perdaient graduellement en importance réelle et symbolique.

C'est ainsi que les lieux de la musique religieuse à Venise se trouvaient, au début du XVII^e siècle, dans une situation paradoxale : alors même que la plupart des églises de la ville proposaient, de façon régulière ou ponctuelle, des offices chantés et des concerts sacrés, les institutions emblématiques de la musique sacrée vénitienne périssaient. Le poste de maître de chapelle de Saint-Marc, s'il était prestigieux, était perçu comme le couronnement d'une carrière, permettant d'achever honorablement une vie de musicien mais non d'expérimenter une musique novatrice. Après la disparition de la scène musicale des mécènes qu'avaient été les *scuole*, la modernité musicale devait donc trouver d'autres lieux pour s'exprimer.

2. Les lieux d'enseignement de la musique

Bien que l'offre musicale soit restée pléthorique à Venise au début du XVII^e siècle, elle semblait ne plus correspondre aux goûts des contemporains et peinait à rencontrer l'adhésion des musiciens eux-mêmes, les compositeurs ne disposant pas de véritable lieu d'expérimentation, tandis que les exécutants peinaient à trouver des engagements stables et cherchaient hors de la Dominante d'éventuels mécènes. La question de l'éducation musicale proposée aux Vénitiens entraînait en résonance avec cette inadéquation de l'offre musicale à la demande des contemporains. La ville lagunaire ne faisait pas, à la fin de la Renaissance, figure d'exception, proposant un système d'enseignement de la musique basé à la fois sur une *schola cantorum* destinée à fournir la basilique en chanteurs formés au plain-chant, et une myriade de professeurs particuliers exerçant auprès des familles patriciennes ou citoyennes,

¹⁷ Denis Arnold date de 1612 la fin de l'époque faste pour le mécénat musical à la *scuola* de San Giovanni Evangelista (ARNOLD (Denis), « Music at a Venetian confraternity... », *art. cit.*, p. 70), tandis que David Bryant mentionne l'absence totale de musique à la fête de San Rocco en 1622 (BRYANT (David), « La musica nelle istituzioni... », *art. cit.*, p. 442). Jonathan Glixon, s'il inclut la date de 1650 dans le sous-titre de son septième chapitre, intitulé « *The Scuole in decline* », a démontré que l'ensemble des *scuole grandi* éprouvait des difficultés financières influant négativement sur leur activité musicale dès les premières décennies du XVII^e siècle (GLIXON (Jonathan), *Honoring God...*, *op. cit.*, p. 162).

mais également dans certaines structures éducatives comme les couvents¹⁸. À cette offre éducative pouvait s'ajouter une forme d'apprentissage empirique de la musique au sein des familles, des écoles ou des couvents, les rudiments du chant ou de certains instruments étant enseignés par des proches, selon un système pyramidal qui voulait que seuls les élèves les plus doués ou les plus âgés reçoivent des leçons d'un véritable maître, à charge pour eux de transmettre ensuite leurs connaissances à leurs cadets¹⁹.

La seule structure d'enseignement véritablement organisée à Venise, à la fin de la Renaissance était la *schola cantorum*, fondée en 1403 afin que la basilique de Saint-Marc puisse s'assurer du concours d'excellents chanteurs, formés aux besoins spécifiques de la musique dogale. Au début du XV^e siècle, huit enfants destinés à adopter l'état ecclésiastique recevaient ainsi des leçons de chant et touchaient comme salaire un ducat d'or par mois. Le « maître de chant » (*magister cantus*, également appelé *rector scholarum*) était chargé de l'enseignement et de la composition des pièces liturgiques (antiennes, hymnes, psaumes) et cérémonielles (motets pour l'élection d'un doge, par exemple). Le terme de « maître de chapelle », destiné à un brillant avenir, apparut pour la première fois en 1490, lorsque les procureurs de Saint-Marc décidèrent de nommer Pietro de Fossis « *magister cappelle nostre et puerorum nostrorum ad cantum* »²⁰. Ce titre soulignait le lien entre activité didactique et

¹⁸ La question de l'éducation musicale, si elle a donné lieu à de nombreuses publications, a principalement suscité l'intérêt des théoriciens, qui se sont peu occupés de l'organisation structurelle du système d'enseignement pour se concentrer sur les traités et la conception philosophique sous-tendant l'apprentissage de la musique (voir par exemple MOYER (Ann), *Musica scientia : musical scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca : Cornell University press, 1992, 325 p. et RAINBOW (Bernarr), *Music in educational thought and practice : a survey from 800 BC*, Woodbridge : The Boydell press, 2006, 430 p.). De récentes études ont tenté de proposer d'intéressantes études de cas, concentrées sur les pays germaniques (BUTT (John), *Music education and the art of performance in the German baroque*, Cambridge : Cambridge University press, 1994, 237 p.), l'Europe du Nord (voir notamment les articles de la section « Renaissance places of learning », dans CYRUS (Cynthia J.), MURRAY (Russel E.) et FORSCHER WEISS (Susan) (dir.), *Music education in the Middle-Ages and the Renaissance : reading and writing the pedagogy of the past* [colloque, Baltimore, 2005], Bloomington : Indiana University press, 2010, particulièrement MUNROE (Gordon), « "Sang schwylls" and "music schools": music education in Scotland, 1560 - 1650 » et FORNEY (Christine K), « A proper musical education for Antwerp's women ») ou les couvents (voir dans *Ibid.*, CYRUS (Cynthia J.), « The educational practices of Benedictine nuns : a Salzburg abbey case study » et BAADE (Colleen), « Nun musicians as teachers and students in early modern Spain »). Le champ d'investigation reste néanmoins largement à explorer, notamment pour l'Italie, où seul le cas des couvents a été traité de façon relativement complète ces dernières années (voir par exemple KENDRICK (Robert L.), *Celestial sirens : nuns and their music in early modern Milan*, Oxford : Clarendon press, 1996, 556 p. ; MISCHIATI (Oscar) et RUSSO (Paolo) (dir.), *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma* [colloque, Cento, 1989], Florence : Olschki, 1993, 412 p. ; MONSON (Craig A.), *Disembodied voices : music and culture in an early modern convent*, Londres / Berkeley / Los Angeles : University of California press, 1995, 354 p. ou encore le tout récent ouvrage de BONSANTE (Annamaria) et PASQUANDREA (Roberto Matteo) (dir.), *Celesti sirene : musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento* [colloque, Cento, 2008], Foggia : C. Grenzi, 2009, 200 p.).

¹⁹ Ce système, que l'on retrouvera dans les *ospedali*, était particulièrement valable dans les couvents (cf. *infra*, partie 3, chap. 2).

²⁰ Cité dans ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano: terzo centenario della nascita di A. Vivaldi (1678 - 1978)* [exposition, Venise, 1978], Venise : Stamp. di Venezia, 1978, p. 37.

composition : il s'agissait pour la chapelle ducale de servir de modèle et de guide pour toutes les autres institutions dévolues à la musique sacrée.

Le choix attentif du maître de chapelle et la sélection rigoureuse des chanteurs garantissaient à la chapelle de Saint-Marc une excellence qui en fit dès le XV^e siècle la principale institution musicale de la République. Tout au long de l'époque moderne, la nomination comme « maître de chapelle » demeura l'apogée d'une carrière, comme l'illustre le parcours de Monteverdi (maître de chapelle de 1613 à 1643), de Cavalli (1668-1676) ou de nombreux anciens maîtres de chœur des *ospedali*, parmi lesquels Giovanni Legrenzi, Baldassare Galuppi ou Ferdinando Bertoni²¹. Le niveau des autres musiciens était également garanti par une sélection rigoureuse à l'entrée dans le chœur. Un document datant de la seconde moitié du XVI^e siècle et intitulé « Audition habituelle destinée à juger les organistes qui souhaitent obtenir l'orgue de l'église de Saint-Marc à Venise » rappelait ainsi les trois épreuves auxquelles devaient satisfaire les aspirants organistes :

Premièrement : on ouvre le livre de chapelle et l'on trouve au hasard un début de Kyrie ou bien de motet, et on le copie en l'envoyant à l'organiste postulant, lequel doit imaginer un accompagnement et le jouer avec mesure sur l'orgue lui-même à pourvoir, sans confondre les parties, comme lorsque chantent quatre chanteurs.

Deuxièmement : on ouvre le livre de plain-chant également au hasard et l'on copie un plain-chant ou un introit ou autre, et on l'envoie audit organiste, qui doit jouer en extrayant les trois parties, faisant ledit plain-chant une fois en basse, une fois en ténor puis en contralto et en soprano, en ajoutant comme il se doit des fugues et non de simples accompagnements.

Troisièmement : on fait chanter à la chapelle des chantres quelque versets d'une composition peu habituelle, qui doit l'imiter et lui répondre, aussi bien dans le ton qu'hors du ton, car ces choses faites à l'improviste donnent, si elles sont bien faites, des indices précis sur la valeur de l'organiste²².

Les instrumentistes qui postulaient comme titulaires auprès de la chapelle musicale de Saint-Marc devaient ainsi être des musiciens confirmés. Or, tous les instrumentistes n'avaient pas accès à une formation interne et certains apprenaient probablement la musique auprès des chapelles musicales d'églises de moindre importance, dans des villes sous influence

²¹ Maître de chapelle à Saint-Marc de 1685 à 1690, Giovanni Legrenzi avait été maître de chœur à l'*ospedale* des Derelitti de 1670 à 1676 puis aux Mendicanti de 1676 à 1682. Baldassare Galuppi avait occupé cette fonction aux Mendicanti de 1740 à 1751, puis aux Incurabili de 1762 à 1765 et de 1768 à 1776, alors qu'il était maître de chapelle à Saint-Marc (1762-1785). La carrière de Ferdinando Bertoni est encore plus remarquable par sa longévité à la fois aux Mendicanti, où il fut maître de chœur (1752-1777), maître de solfège (1761-1777) et maître de chant ou de « manière » (1771-1773), et à la chapelle ducale, où il occupa le poste de maître de chapelle de 1785 à 1808.

²² Cité dans ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, *Vivaldi e l'ambiente...*, op. cit., p. 41.

vénitienne²³. La nécessité d'une formation initiale externe à la basilique existait également pour les chanteurs et les instrumentistes surnuméraires, recrutés régulièrement pour renforcer l'effectif des anciens élèves de la *schola cantorum*, notamment lors des concerts organisés à l'occasion des grandes fêtes politico-religieuses²⁴.

En marge de la *schola cantorum*, qui assurait une formation très spécifique, existaient ainsi d'autres structures dispensant un enseignement musical de qualité. Si des corporations de musiciens existaient à Venise, elles n'adoptaient généralement pas le rôle traditionnellement dévolu aux corporations de métier. Ainsi, une association existait dès 1553, mais elle avait pour seul but de réunir les chanteurs de Saint-Marc afin qu'ils ne se fassent pas concurrence lorsqu'il s'agissait de chanter dans les *scuole* ou dans diverses églises de la ville²⁵. On retrouvait dans les statuts certains traits communs aux corporations, tels que l'égalité des salaires pour tous les membres, une forme archaïque d'assurance maladie ou encore les règles d'admission. La notion d'apprentissage de la musique en était absente, la corporation étant destinée à la seule conservation des intérêts des musiciens, non à la transmission de leur savoir.

Il en allait de même pour les *scuole* qui, si elles employaient des musiciens pour les fêtes importantes, notamment celle de leur saint patron, n'assuraient en aucun cas leur formation²⁶. La seule corporation musicale présentant un volet d'enseignement était l'*Arte di*

²³ Cette formation initiale pouvait par exemple avoir lieu auprès de la chapelle du Duomo de Cittadella dont le fonds musical, très riche, a été récemment publié par la Fondation Levi (ZURLO (Magda-Lisa), *Il Duomo di Cittadella. Profili di musicisti. Catalogo del fondo musicale*, Venise : Fond. Levi, 2003, 446 p.).

²⁴ L'effectif des « chanteurs de Saint-Marc » qui constituaient le chœur permanent de la basilique, initialement fixé à huit, puis à treize personnes, fut progressivement augmenté et diversifié : en 1643, les musiciens ordinaires de la chapelle comprenaient quarante chanteurs et douze instrumentistes (lettre de Giacomo Razzi à Giacomo Carissimi, 5 décembre 1743, cité par FABBRI Paolo, *Monteverdi*, Turin : E.D.T., 1985, p. 332-333). Cet effectif était en outre régulièrement renforcé par des musiciens externes, comme l'indique par exemple le paragraphe ajouté en 1604 par Giovanni Stringa à la description que faisait Francesco Sansovino des festivités de Noël à Saint-Marc : « *Il coro [...] intona vespro, che con canti e suoni soavissimi viene cantato da i musici di chiesa salariati e da altri, che vengono tolti a posta per far maggior numero, poichè si canta in tal sera a otto, dieci, dodici e sedici cori, con stupore e meraviglia di ciascuno e specialmente de i forestieri, i quali confessano non udirsi musica più rara, nè più singolare di questa in molte parti del mondo ; et dicono il vero, poichè i musici, e di voce e di suono trovansi quivi eccellentissimi, havendo specialmente per maestri e capi loro quei tre famosi giovani, cotanto nominati al mondo, Croce, detto Chiozotto, Gabrielli e Da Bassano* » (SANSOVINO (Francesco) et STRINGA (Giovanni), *Venetia città nobilissima et singolare*, 2^e éd., Venise : A. Salicato, 1604, livre XII, fol. 346).

²⁵ En 1553, les chanteurs de la chapelle ducale décident ainsi de s'unir « *per conservatione della pace, et accressimento della utilità, uniti et colligati per dover fare amorevolmente tutte le feste che a loro saranno comesse, et mettere insieme tutti li guadagni che da quelle si caveranno, da dovere essere tra tutti partiti con equal portione, da boni fratelli, sì per ovviare alli contrarii che potriano facilmente nascere, et causare tra loro dissensione et discordia, sì anche per stabilire di tutti loro una Compagnia in modo tale che habbia a durare quanto dureranno le vite delli compagni* » (Venise, ASV, Consiglio dei Dieci - parti comuni, b. 59, n° 68-III, fol. 1-2, cité par GLIXON (Jonathan), « A musicians' union in sixteenth-century Venice », dans *Journal of American musicological society*, n° 36, 1983, p. 415).

²⁶ La *Società di Santa Cecilia*, fondée en 1685, s'apparentait à une confraternité. Ses adhérents, tous « professeurs de musique » instrumentale ou chorale, avaient pour tâche principale de composer la musique

sonadori, qui regroupait tous les instrumentistes actifs en ville, à l'exception des ecclésiastiques attachés à une chapelle. On y trouvait aussi bien des maîtres que des apprentis, lesquels devaient obtenir une licence pour pouvoir exercer leurs talents en ville. On sait peu de choses de cette corporation, mais on peut supposer qu'elle avait formé une bonne partie des musiciens occasionnels employés par la chapelle ducal et par les riches églises de Venise. En 1633, on trouve ainsi un document indiquant que la Chancellerie donnait l'autorisation aux membres de la corporation de jouer de tous les instruments, de pratiquer leur art où bon leur semblait et d'enseigner le chant et la musique dans tous les lieux conçus à cet effet²⁷. Si ces lieux ne sont malheureusement pas précisés, on peut supposer que les couvents comme les maisons particulières en faisaient partie.

Les membres de l'*Arte di sonadori* fournissaient ainsi probablement le gros du contingent de professeurs particuliers qui donnaient des leçons de musique aux jeunes patriciennes et citoyennes éduquées dans les couvents. En effet, l'apprentissage du chant et de certains instruments réputés « décents » faisait partie de l'éducation que les monastères étaient chargés de dispenser aux filles de la bonne société qui leur étaient confiées *a spese*, aux frais de leur famille, sans être destinées à prendre le voile. Cet enseignement musical pouvait être assuré par les sœurs elles-mêmes, mais il arrivait que des musiciens professionnels, parfois de sexe masculin, vissent dans les monastères dispenser leurs leçons. C'est ainsi qu'en 1616, les provéditeurs aux monastères décrétèrent qu'aucun musicien ne pourrait entrer dans un couvent pour enseigner la musique aux religieuses ou aux filles *a spese* sans autorisation écrite :

Qu'on ne puisse à l'avenir donner aucune autorisation à un musicien ou un chanteur, sous quelque prétexte que ce soit ou avec l'excuse d'aller apprendre à jouer et à chanter aux parloirs ou ailleurs, non seulement aux religieuses de quelque sorte que ce soit, mais également aux petites filles qui se trouvent *a spese* dans tous les monastères se trouvant sous leur juridiction, et que les autorisations données jusqu'à présent soient nulles et sans valeur, comme si elles n'avaient jamais été données, sous peine pour les contrevenants d'une amende de cent ducats, prison et galère selon ce que décideront Leurs Seigneuries Très Excellentes, cette décision ne s'appliquant pas à ceux qui enseigneront [la musique] aux filles ou aux religieuses à l'occasion de la prise de voile, de la prononciation des vœux et de la

destinée à honorer sainte Cécile le jour de sa fête, la société n'ayant en aucun cas un rôle d'enseignement (SELFRIEDGE-FIELD (Eleanor), « Annotated membership lists of the Venetian instrumentalists guild (1672-1727) », dans *Royal Music Association Research Chronicle*, n° 9, 1969, p. 1).

²⁷ Le document est évoqué par LAINI (Marinella), *Vita musicale...*, *op. cit.*, p. 70. Les références du document original ne sont pas fournies.

fête titulaire, à condition toutefois que cela ait été au préalable autorisé par écrit par Leurs Seigneuries Très Excellentes²⁸.

Malgré ces réticences, la musique était perçue comme essentielle à l'éducation d'une jeune patricienne ou *cittadina* destinée à être une maîtresse de maison accomplie. L'apprentissage de la musique se faisait rarement au sein des familles ; il était fréquemment délégué à une institution religieuse, plus à même de dispenser l'ensemble des enseignements nécessaires pour former une bonne épouse et une mère de famille accomplie. Cependant, plusieurs exemples indiquent que les jeunes filles qui n'avaient pas été envoyées au couvent pouvaient recevoir une éducation musicale dans le cadre domestique. On peut supposer que les jeunes patriciennes pouvaient alors apprendre la musique auprès de leur mère ou de professeurs venant régulièrement leur donner des leçons particulières de chant ou d'instruments « gracieux »²⁹.

En France, il n'était pas rare que les femmes de la noblesse apprennent ainsi la musique dans le cadre familial, tout en recevant des leçons complémentaires de maîtres extérieurs. Ce fut le cas, par exemple, de Madame de Genlis, qui disait avoir appris le catéchisme, l'histoire mais aussi le clavecin de Mademoiselle Mars, elle-même fille d'un organiste. Ayant ensuite appris le chant, la guitare, la viole, la musette et la harpe, elle continua son apprentissage à l'âge adulte en prenant notamment des leçons auprès de Gaiffre et de Philidor. Devenue mère de famille, elle fournit à ses filles d'excellents professeurs de musique (Charpentier pour le clavecin, Piccini pour le chant) mais leur enseigna elle-même la harpe, offrant un exemple intéressant d'enseignement musical combiné³⁰.

²⁸ Venise, ASV, *Provveditori sopra monasteri*, b. 12, cité par 300).

²⁹ C'est-à-dire les instruments traditionnellement dévolus aux femmes, qui ne déformaient pas le corps et dont on ne jouait pas dans une position inconvenante. Baldassare Castiglione, dans son *Courtisan*, publié en 1528 et dont les nombreuses rééditions jusqu'au XVIII^e siècle attestent la popularité témoignait de cette opinion très répandue : « Imaginez vous-mêmes comme ce serait une chose disgracieuse que de voir une femme jouer du tambourin, du fifre, de la trompette ou d'autres instruments de ce genre ; et cela parce que leur dureté cache et ôte cette suave douceur qui orne tellement toute action que fait la femme » (Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, trad. de l'it., nouv. éd., Paris, 1991 [éd. orig. Venise, 1528], livre III, p. 239). Au XVIII^e siècle, Giovanni Grevenbroch représentait ainsi sous le titre de « *Dama cantatrice* » une *nobildonna* à son clavecin, prenant un cours auprès de son maître de musique (GREVENBROCH (Giovanni), *Gli abiti dei Veneziani da quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, Venise : Filippi ed., 1981, vol. 1, p. 147).

³⁰ Non contente d'enseigner la harpe à ses filles, Madame de Genlis disait avoir inventé une méthode pédagogique : « [Ma fille] jouait d'une manière surprenante du clavecin et, pour le moins, aussi bien de la harpe que je lui avais seule enseignée avec la méthode que j'ai inventée d'exercer séparément les deux mains, par des passages contenant toutes les difficultés. Je l'avais commencée à neuf ans, et à treize elle jouait sur la harpe, avec une très belle exécution, les pièces de clavecin les plus difficiles » (GENLIS (Stéphanie-Félicité du Crest, comtesse de), *Mémoires de Madame de Genlis*, éd. par D. Masseur, Paris : Mercure de France, 2004, p. 255, cité par DIDIER Béatrice, « Les *Mémoires* de Madame de Genlis : autobiographie et pédagogie », dans BROUARD-ARENDIS (Isabelle) et PLAGNOL-DIÉVAL (Marie-Emmanuelle) (dir.), *Femmes éducatrices du siècle des Lumières*, Rennes, 2007, p. 197-209).

À Venise également, l'enseignement de la musique au sein des familles patriciennes ou citoyennes existait, même si les informations sur le sujet sont extrêmement parcellaires. Deux exemples de *cittadine* célèbres pour leur culture artistique permettent d'en juger. Moderata Fonte, célèbre poétesse de la fin du XVI^e siècle, semble ainsi avoir appris la musique non pas au couvent de Santa Marta, où elle passa sa petite enfance, mais bien à domicile. Selon Niccolò Doglioni, auteur d'une courte biographie de Moderata Fonte, le second mari de la grand-mère de la jeune fille, Prospero Saraceni, aurait encouragé le goût de celle-ci pour la poésie en lui prêtant des livres. Mais c'est par le biais de son frère que la poétesse put apprendre le latin, les mathématiques, le dessin et même la musique. Selon son biographe, la jeune fille demandait en effet chaque soir à son frère de lui enseigner ce qu'il avait appris dans la journée, soit auprès de professeurs particuliers soit plus probablement à l'école du quartier, et le biographe indique que Moderata Fonte présenta rapidement des dons inégaux à la fois pour le dessin et pour la musique. Il indique qu'elle savait chanter et jouer du clavecin et du luth, ce qui signifie que ces instruments étaient présents dans la demeure familiale et que l'entourage de la jeune fille ne s'opposait pas à ce qu'elle en joue, même si rien n'indique que des leçons lui aient été données³¹.

L'autre exemple de *cittadina* formée à la musique dans le cadre familial est celui de la célèbre courtisane Veronica Franco. On sait qu'il n'était pas rare que les courtisanes dites « honnêtes » soient des musiciennes accomplies, et la correspondance de Veronica Franco indique qu'elle connaissait la musique³². Elle savait probablement chanter et jouait du clavecin, comme l'illustre l'une de ses lettres, dans laquelle elle demande à son correspondant de lui prêter son clavecin, afin « [qu'elle] puisse faire de la musique »³³. On ne sait rien de la

³¹ Ces informations sont extraites de MALPEZZI-PRICE (Paola), *Moderata Fonte : women and life in sixteenth-century Venice*, Madison (N. J.) : Fairleigh Dickinson University press, 2003, 175 p. L'auteur s'appuie sur la courte biographie de Moderata Fonte intitulée *Vita della Signora Modesta Pozzo de'Zorzi, nominata Moderata Fonte* et publiée en 1600 par Niccolò Doglioni en introduction à l'œuvre de la poétesse, *Il merito delle donne*.

³² Cette activité musicale des femmes entretenues est attestée par Alessandro Zilioli, qui écrivait du compositeur Girolamo Parabosco que, « *introdotto ad insegnar musica alla Maddalena, famosa p[rostituta] di Venezia, et havendo procurato di acquistarsi l'amore di quella col mezzo di canzoni e di discorsi, ne ricevesse dagl'innamorati di lei così solenne burla che gli restò viva adosso la memoria per tutto il tempo di sua vita* » (cité par POGGIOLI (Cristoforo), *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, Piacenza : N. Orcesi, vol. II, p. 78). Jean-Jacques Rousseau évoquait également l'activité musicale des courtisanes dans le livre VII des *Confessions* : « [La Padoana] était d'une assez jolie figure, belle même, mais non pas d'une beauté qui me plût. Dominique me laissa chez elle, je fis venir des *sorbetti*, je la fis chanter, et au bout d'une demi-heure je voulus m'en aller en laissant sur la table un ducat » (ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Confessions*, *op. cit.*, p. 55). Sur ce sujet, on consultera avec profit SANTORE (Cathy), « Julia Lombardo, "somtuosa meretrize" », dans *Renaissance quarterly*, n° 41, 1988, p. 58-60 ; et NEWCOMB (Anthony), « Courtesans, muses or musicians ? Professional women musicians in sixteenth-century Italy », dans BOWERS (Jane) et TICK (Judith) (dir.), *Women making music : the Western art tradition (1150-1950)*, Urbana : University of Illinois press, 1987, p. 90-115.

³³ La lettre est citée par ROSENTHAL (Margaret), *The honest courtesan : Veronica Franco, citizen and writer in sixteenth-century Venice*, Chicago, 1992, p. 317.

formation de Veronica Franco, mais il est certain que l'apprentissage initial de la musique, comme celui des lettres, avait eu lieu dans la sphère domestique, aucune structure d'enseignement artistique n'accueillant alors les petites filles. La probabilité que la courtisane ait pu bénéficier de leçons particulières est fort mince, la famille dont elle était issue étant pauvre, bien que *cittadina*. Si Veronica Franco n'a pas pu bénéficier, comme Moderata Fonte, de la bienveillante éducation d'un grand-père, ou même d'une mère, il est possible qu'elle ait, comme la poétesse, bénéficié indirectement de la formation reçue par ses frères, dont on sait en revanche qu'ils recevaient des leçons de musique dans les écoles paroissiales proches de leurs domiciles³⁴.

Si plusieurs réseaux d'enseignement de la musique coexistaient ainsi à Venise, ils ne couvraient pas l'ensemble des besoins. En effet, la musique apparaissait comme un simple ornement pour les jeunes femmes appartenant aux familles les plus riches de la République, ou était destinée à un usage professionnel, religieux et laborieux. Entre ces deux perceptions de la musique n'existait aucune place pour un enseignement dévolu aux femmes ou aux mélomanes issus de milieux modestes, espace vide du paysage didactique musical de la Sérénissime qu'allait combler, au XVII^e siècle, l'organisation d'un enseignement musical de qualité dans les *ospedali*.

3. De l'homélie à l'harmonie

Émouvoir les cœurs et exciter les âmes, instruire et plaire, tel était le dessein de la musique, notamment dans un contexte religieux. Durant l'office, dans la France de la Contre-Réforme, la musique était « utilement employée » en temps que support d'un texte latin qui pouvait même être incompréhensible pour les auditeurs : il semblerait que les fidèles eux-mêmes percevaient plutôt une atmosphère que le sens précis des textes sacrés, d'autant que ceux-ci étaient souvent récités à voix basse, remplacés par l'orgue ou encore, à la Chapelle royale de Versailles, étouffés par les motets qui se chantaient parallèlement. [...] La compréhension des fidèles reposerait donc sur une perception affective et c'est l'art qui va établir le lien avec la dimension intellectuelle, celle de la lecture et de l'assimilation des Écritures saintes. La musique est dans ce sens fonctionnelle, elle doit illustrer ces textes chargés d'images fortes, images opposant la faiblesse, la crainte et la nature éphémère du pécheur à la puissance, l'éternité et la miséricorde divines. Le but de la musique religieuse était de « mouvoir les affections » du fidèle ; elle voulait également convaincre, à l'image des prédications que les orateurs prononçaient dans les églises selon l'éloquence la plus sublime³⁵.

³⁴ Cette hypothèse est avancée par *Ibid.*, p. 85.

³⁵ PSYCHOYOU (Theodora), « Les *Miserere* de Marc-Antoine Charpentier : une approche rhétorique », dans CESSAC (Catherine) (dir.), *Marc-Antoine Charpentier : un musicien retrouvé*, Sprimont : Mardaga, 2005, p. 313.

Les premiers à avoir clairement exprimé ce lien entre musique et prédication, encore prégnant au XVII^e siècle, furent les réformateurs protestants, qui affirmaient non seulement que le chant donnait « plus de grâce et de dignité aux louanges de Dieu » (Martin Luther), mais également que la musique chorale renforçait l'effet du prêche en touchant à la fois l'intelligence et la sensibilité des auditeurs³⁶. C'est ainsi que pour le pasteur bohémien Johann Matthesius,

les textes de l'Écriture sainte sont certes en eux-mêmes la plus agréable des musiques, qui apporte consolation et vie dans la détresse de la mort et peut vraiment réjouir le cœur. Mais quand s'y ajoute une mélodie douce et chaleureuse [...], alors ce chant reçoit une force nouvelle et pénètre plus profondément dans le cœur³⁷.

Au-delà encore de son rôle d'adjuvant destiné à favoriser l'assimilation de la parole du prédicateur, la musique pouvait parfois être considérée comme une homélie en soi, véritable « prédication sonore » (Martin Luther) que le réformateur wurtembergeois Johann Brenz considérait comme effective, au même titre que la prédication en chaire ou la prédication par le livre³⁸.

En Italie, au moment de la Réforme catholique, une réflexion se fit également sur le statut de la musique religieuse et son rôle dans le cadre d'une meilleure transmission de la Parole divine. C'est ainsi que le concile de Trente avait réaffirmé l'importance de l'intelligibilité des textes chantés, obligeant les chanoines à « louer respectueusement, distinctement et pieusement le nom de Dieu, dans le chœur institué pour le chanter par des hymnes et des cantiques » lors des offices³⁹. Progressivement toutefois, la musique devint partie intégrante des prêches, utilisée tout d'abord comme illustration sonore des exemples

³⁶ Martin Bucer écrivait ainsi que « ce qui intéresse particulièrement les gens, on ne le dit pas seulement mais on le chante, pour que cela pénètre davantage dans les cœurs » (BUCER (Martin), *Vorrede zum Strassburger Gesangbuch*, 1541, cité par WEBER (Edith), *Le concile de Trente et la musique, de la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris : Honoré Champion, 1982, p. 87). Jean Calvin, quant à lui, écrivait l'année suivante dans l'épître au lecteur de sa *Forme des prières et chants ecclésiastiques* : « Et à la vérité, nous cognoissons par expérience que le chant a grand force et vigueur d'esmouvoir et emflamber le cœur des hommes, pour invoquer et louer Dieu d'un zèle plus véhément et ardent » (cité par PIDOUX (Pierre), *Le Psautier huguenot du XVI^e siècle : mélodies et documents*, Bâle : Baerenreiter, 1962, t. II, p. 17).

³⁷ MATTHESIUS (Johann), préface à HERMAN (Nikolaus), *Historien von der Sindflut, Joseph, Mose...*, 1562, cité par VEIT (Patrice), « Le chant, la Réforme et la Bible », dans BÉDOUELLE (Guy) et ROUSSEL (Bernard) (dir.), *Le temps des Réformes et la Bible*, Paris : Beauchesne, p. 661.

³⁸ BRENZ (Johann), *De poenitentia*, 1545, cité par *Ibid.em*.

³⁹ Concile de Trente, XXIV^e session, « Décret de réforme », canon XII, dans *Les conciles oecuméniques*, éd. par G. Alberigo et alii, trad. de l'it., Paris : Éd. du Cerf, 1994, vol. II-2, p. 1559. Sur l'influence des décrets du concile de Trente dans l'évolution du style de la musique d'église, voir WEBER (Edith), « L'intelligibilité du texte dans la crise religieuse et musicale du XVI^e siècle : incidences du concile de Trente », dans *Études grégoriennes*, n° 24, 1992, p. 195-202.

fournis par le prédicateur, puis comme véritable support de l'attention des auditeurs, notamment avec le développement de l'oratorio. C'est ce qu'exprimait en 1639 le musicien André Maugars, de passage à Rome où il avait entendu, un vendredi de Carême, une « admirable et ravissante musique » illustrant et mettant en valeur l'homélie du prédicateur convié pour l'occasion :

L'église n'est pas du tout si grande que la Sainte-Chapelle de Paris, au bout de laquelle il y a un spacieux jubé, avec un moyen orgue, très doux et très propre pour les voix. Aux deux côtés de l'église, il y a encore deux autres petites tribunes, où étaient les plus excellents de la musique instrumentale. Les voix commençaient par un psaume en forme de motet, et puis tous les instruments faisaient une très bonne symphonie. Les voix après chantaient une histoire du vieux testament en forme d'une comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holopherne, de David et de Goliath. Chaque chantre représentait un personnage de l'histoire et exprimait parfaitement bien l'énergie des paroles. Ensuite, un des plus célèbres prédicateurs faisait l'exhortation ; laquelle finie, la musique récitait l'évangile du jour, comme l'histoire de la Samaritaine, de la Cananéenne, de Lazare, de la Magdeleine, et de la Passion de Notre Seigneur, les chantres imitant parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'évangéliste⁴⁰.

Le choix de diviser l'offre musicale en deux temps, avant et après le prêche, répondait évidemment au désir de soutenir l'attention de l'auditeur, mais également d'entrer en interaction avec lui, de le captiver à la fois par la parole et par la voix, par le texte et par la musique, faisant ainsi de la prédication cet événement fusionnel se dispensant comme une Pentecôte qu'évoquait Daniel Vidal⁴¹.

Dans l'Italie du premier XVII^e siècle, musique et prédication semblaient effectivement étroitement liées, les moments importants de l'année liturgique étant ponctués par les homélies des prédicateurs célèbres, venant de toute la péninsule prononcer leurs sermons. Le Carême et la Semaine sainte, en particulier, donnaient lieu à de fastueuses cérémonies pénitentielles, où les prêches alternaient avec les morceaux musicaux, notamment lors de l'exposition du Saint-Sacrement précédant le Jeudi saint, cérémonie appelée « Quarante heures » (*Quarantore*) en Italie. À Rome, cette adoration du Saint-Sacrement était accompagnée de « musique et sermon », comme en témoignait Stefano Gallonio au tout début

⁴⁰ MAUGARS (André), *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, 1639, éd. par Pierre de Saint-Glas, « Discours de la musique d'Italie et des opéras », dans *Divers traités d'histoire et de morale et d'éloquence*, Paris : Vve Thiboust et E. Esclassan, 1672, p. 160-161.

⁴¹ « La prédication authentique se dispense comme une pentecôte [...] : il n'est de prédication que sous condition de communion fusionnelle avec les fidèles à l'écoute. Il n'est, au fond, de prédication véritable qui ne soit parole inspirée, et partagée. De sorte que cette parole réunit les versants mystique et prophétique de tout verbe initial » (VIDAL (Daniel), compte-rendu de ARNOLD (Matthieu) (éd.), *Annoncer l'Évangile (XV^e-XVII^e siècles). Permanences et mutations de la prédication*, Paris : Le Cerf, 2006, 483 p. dans *Archives de sciences sociales des religions*, n° 136, 2006, p. 115-283).

du XVII^e siècle⁴², tandis que ce temps de l'année liturgique prenait au cours du siècle une importance particulière dans les églises vénitiennes (cf. *infra*).

L'importance grandissante de ces cérémonies et le lien toujours plus étroit qui se faisait entre musique et prédication traduisaient une nouvelle forme de sensibilité religieuse et musicale. Auparavant destinée à accompagner la liturgie, la musique s'en extrayait progressivement pour devenir partie intégrante des exercices spirituels, mis en valeur notamment par les nouveaux ordres nés de la Réforme catholique. Parmi ces derniers, les Oratoriens jouèrent un grand rôle dans la promotion de la musique comme véhicule de la prière, Philippe Neri écrivant que « la pratique [démontrait] que l'alternance des exercices spirituels sérieux, accomplis par des personnes sérieuses, et des plaisirs de la musique spirituelle [... permettait] d'attirer une assistance plus vaste et plus variée »⁴³. La musique, bien loin de n'être qu'un vain plaisir pour les sens des auditeurs, devint alors partie intégrante de la prière et les Oratoriens développèrent au début du XVII^e siècle les rassemblements paraliturgiques lors desquels les sermons étaient agrémentés de musique vocale, ancêtres du genre musical auquel ils donnèrent leur nom, l'oratorio⁴⁴.

À Venise, c'est probablement le même phénomène qui explique la naissance des chœurs au sein des *ospedali*. Si les chercheurs s'accordent pour voir dans le développement d'une activité musicale dans ces établissements la conséquence d'un besoin économique, cela n'explique pas pourquoi seuls les *ospedali* vénitiens firent de la musique leur spécificité. En effet, la nécessité d'augmenter les revenus des établissements et la présence d'enfants en âge d'apprendre le chant se trouvaient à la fois dans d'autres institutions vénitiennes et dans les *conservatori* de la plupart des villes italiennes. Si l'on admet que la mise en place d'un véritable chœur dans les quatre *ospedali* n'était pas le fruit du hasard ou de la Providence, il faut donc trouver d'autres raisons que la nécessité. Un premier élément de réponse pourrait justement se trouver dans l'affirmation d'une relation étroite entre musique et prédication au

⁴² « Dimanche précédant l'Avent [...] les Quarante heures à la chapelle Pauline. Le mardi suivant, les Quarante heures à Saint Jean de Latran. Le jeudi suivant, les Quarante heures à Saint Pierre. Le samedi suivant, à Sainte-Marie Majeure. Le jeudi gras, les Quarante heures se déroulent à Saint Laurent in Damaso. Elles durent trois jours, avec musiques et sermon. Dimanche du Carême, les Quarante heures à Saint Pierre et au Gesù, elles durent trois jours, avec musique et sermon » (GALLONIO (Stefano), *Nuova guida Angelica per visitare le chiese dentro e fuori di Roma ove si celebrano le feste e stationi...*, 1629, cité par LABROT (Gérard), *L'image de Rome : une arme pour la Contre-Réforme (1534-1677)*, Seyssel : Champ Vallon, 1987, p. 436).

⁴³ Cité par MARCIANO (Giovanni), *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio*, Naples : De Bonis, 1693, vol. 1, p. 37.

⁴⁴ Sur la naissance de l'oratorio, voir les ouvrages déjà anciens de SCHERING (Arnold), *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig, Breitkopf et Hartel, 1911, 647 p. et SMITHER (Howard E.), « The Latin dramatic dialogue and the nascent oratorio », dans *The Journal of the American musicological society*, n° 20-III, 1967, p. 403-433. Le cas romain a été étudié par MORELLI (Arnaldo), *Il Tempio Armonico : musica nell'oratorio dei Filippini di Roma (1575-1705)*, Laaber : Laaber Verlag, 1991, 196 p. Sur le cas vénitien, on consultera avec profit ARNOLD (Denis) et ARNOLD (Elsie), *The oratorio in Venice*, Londres : The Royal musical association, 1986, 117 p.

début du XVII^e siècle⁴⁵. De fait, les *ospedali* étaient, entre XVI^e et XVII^e siècles, de hauts lieux de la prédication à Venise. Une partie d'entre eux avait d'ailleurs été fondée par l'entremise de prédicateurs, ou suite à des sermons ayant touché patriciens et citoyens⁴⁶. En outre, l'omniprésence des nouveaux ordres religieux dans les *ospedali*, qui donnaient une importance extrême à la prédication, expliquait sans doute que les chapelles de ces établissements fussent devenues, dès la fin du XVI^e siècle, des lieux privilégiés pour les sermons de Carême ou d'Avent.

De fait, les gouverneurs des *ospedali* avaient soin d'inviter, lors des moments importants de l'année liturgique, de célèbres prédicateurs, faisant de leurs chapelles des lieux fort fréquentés, en particulier au moment du Carême. Les statuts de l'*ospedale* des Mendicanti rappelaient l'importance de convier

chaque année un bon prédicateur pour les sermons du Carême et des autres temps [de l'année liturgiques], lequel toutefois, avant de commencer à prêcher, devra se présenter à Monseigneur le très illustre patriarche, et que pour le temps des solennités au cas où il faudrait organiser pour les fêtes des processions ou d'autres offices divins, que [les députés à l'église] prévoient le nécessaire et donnent les ordres qui leur sembleront les plus adaptés à l'honneur de Dieu et à la dignité de cet *ospedale*. En ce qui concerne les dépenses qu'il faudra faire en cesdites occasions extraordinaires, et également en ce qui concerne les aménagements de l'église ; qu'ils en rendent compte auparavant à la congrégation. En revanche, pour ce qui est des dépenses ordinaires, qu'ils soient autorisés à les effectuer au mieux comme bon leur semblera, en faisant effectuer le paiement par notre trésorier avec un mandat signé de leur main⁴⁷.

Les choix faits par les gouverneurs des *ospedali* étaient apparemment judicieux, si l'on en juge par la liste des prêcheurs étant intervenus dans l'un ou l'autre des établissements et qui recensait des noms célèbres, tel Gabriele Fiamma, prêtre appartenant aux frères du Saint-Sauveur du Latran et futur évêque de Chioggia, dont le prêche de 1545 fut certainement à l'origine de la réfection de l'église des Incurabili⁴⁸.

⁴⁵ Si l'on en croit Lina Urban, il existait également à Venise un lien particulier entre prêche et théâtre, les sermons de Carême ayant souvent des titres rappelant les comédies à succès, sur des thèmes « choisis par des prédicateurs désireux d'attirer un public que la passion du théâtre ne quittait jamais » et qui utilisaient « fréquemment un langage plus théâtral que religieux » (URBAN (Lina), ROMANELLI (Giandomenico) et GANDOLFI (Fiora), *Venise en fêtes*, [Paris] : Chêne, 1992, p. 102).

⁴⁶ Sur cette question, voir partie 1, chap. 2.

⁴⁷ *Capitoli della veneranda congregazione dell'hospitale della città di Venezia di Santo Lazzaro et Mendicanti. Per il governo di esso hospitale*, Venise : Ev. Deuchino, 1619, p. 27.

⁴⁸ « *Questa chiesa, che ruina, vi accusa e mostra che si come sete debitori al prossimo, sete anco debitori a Dio* » (FIAMMA (Gabriele), *Prediche...*, Venise : F. Senese, 1655, p. 48). La quasi-totalité des prédicateurs étant intervenus dans les chapelles des *ospedali* entre le XVI^e et le XVIII^e siècles est recensée dans un manuscrit conservé à Venise, Bibliothèque du musée Correr (Vmc), ms Gradenigo 176. Je sais gré à Pascal Vuillemin de m'avoir indiqué ce manuscrit.

Petit à petit, il est probable que la musique ait prit de plus en plus d'importance, les gouverneurs des *ospedali* adoptant le modèle des Oratoriens et intégrant des intermèdes musicaux de grande qualité entre les sermons de Carême ou d'Avent. Ainsi, lorsque les prédicateurs attirèrent une foule moins nombreuse, la grande vague de prédication du XVI^e siècle faisant progressivement place à de nouvelles formes de piété, les dévots habitués à se rendre dans les chapelles des *ospedali* pour entendre sermons et musique de qualité continuèrent à y aller pour jouir de la qualité des chanteuses et des instrumentistes qui exécutaient une musique composée avec soin par les maîtres de chœur. Comme l'indiquait Carlo Delcorno, « l'inclination au spectacle [était] commune à toute la prédication post-tridentine »⁴⁹, sensible à la fois à travers la rhétorique de plus en plus poétique des Capucins, à la mise en scène de la parole des Jésuites et à l'émergence de véritables théâtres dans les églises italiennes au moment des *Quarantore*⁵⁰. Dans les *ospedali*, cette célébration fut également la première à voir la mise en place d'un véritable décor, au début du XVIII^e siècle, ouvrant à la voie à une véritable spectacularisation de la musique sacrée (cf. *infra*)⁵¹.

Ce n'est donc pas un hasard si au XVIII^e siècle le moment fort de l'année musicale aux Incurabili et aux Mendicanti restait la présentation du nouvel oratorio composé précisément pour les Quarante-heures de Carême : en 1722 aux Mendicanti, l'embauche ponctuelle d'un « prédicateur zélé » apparaissait encore comme indispensable, mais était

⁴⁹ DOGLIO (Maria Luisa) et DELCORNO (Carlo) (dir.), *La predicazione nel Seicento*, Bologne : Il Mulino, 2009, p. 18.

⁵⁰ À Rome, la pratique des Quarante-heures fut introduite par Filippo Neri en 1548, mais ce furent les Jésuites qui recoururent pour la première fois un véritable spectacle pour accompagner cette exposition du Saint-Sacrement en temps de Carnaval : « Le jeudi, c'était le Jeudi saint et, à l'occasion des Quarante-heures, l'on décora le maître-autel de Saint Laurent in Damaso d'architectures feintes en bois peint et doré, avec une foule de torches de cire blanche allumées, spectacles de plus beaux. Le 27 février, dimanche de Quinquagésime, les Quarante-heures se déroulèrent au Gesù, où l'on organisa une fête extraordinaire, plus belle qu'à l'accoutumée : au moyen de statues échelonnées en perspectives et d'éclairages indirects, l'on reconstitua le Temple de Salomon et la succession des sacrifices faits par son fondateur à l'occasion de sa dédicace » (GIGLI (Giacinto), *Diario di Roma*, éd. par M. Barberito, Rome : Colombo, 1994, p. 430-432, cité par LABROT (Gérard), *L'image de Rome...*, *op. cit.*, p. 435).

⁵¹ La création d'un décor imposant pour les Quarante-heures, destiné par la suite à être réutilisé lors de toutes les fêtes importantes, est attestée à l'*ospedale* des Mendicanti en décembre 1728, lorsque les gouverneurs de la congrégation prirent à l'unanimité la décision de « *procurare la consecutione da un lancier stabile che adorni la capella maggiore della chiesa di questo pio loco, perché lo itesso abbia a servire per la fontione delle quaranta ore della settimana santa. E consideratosi [...] che tale apparato non sarebbe che alla sudetta sola fontione e che con la medema spesa in circa potrebbero fare una guarnizione a tutta la capella, cioè alle quattro colone dell'altare, alli lateralii bassi et alli pilastri della medema, di damasco cremese con li suoi sguazzeroni di veluto adornati di franza d'oro, la quale con una scalinata sopra l'altare capace di cinquanta maestosi lumi, con il suo baldachino corrispondente all'apparato, et alli quattro gheridoni che sostenghino quattro nobili ciri a' piedi dell'altare, servirebbe non solo d'un nobile e divoto apparato per l'espozitione delle Quaranta ore della Settimana Santa, come è d'intenzione di questa veneranda congregazione, ma anchè di adornare la capella stessa delli giorni più soleni della chiesa ne quali presentemente comparisse assai povera* » (Venise, IRE, MEN B 5, 27 décembre 1728).

secondaire par rapport à l'organisation des « litanies dévotes par les filles de [ce] chœur »⁵². Au cours du XVII^e siècle, la solennité de la cérémonie, instituée pour préparer les fidèles au Jeudi saint en favorisant la piété eucharistique, s'était ainsi dans les *ospedali* vénitiens progressivement incarnée dans l'offre musicale, la figure du prédicateur perdant en puissance symbolique au profit de celle de l'ange musicien.

II. Des théâtres d'opéra aux théâtres du temps de pénitence

Les lacunes de l'offre musicale vénitienne, notamment en matière d'enseignement, mais également l'attachement de la basilique dogale à un style musical traditionnel et l'essoufflement économique des *scuole*, qui ne parvenaient plus à incarner les vecteurs de la modernité musicale, étaient autant d'éléments favorables pour l'émergence d'une nouvelle forme d'institution musicale. Au début du XVII^e siècle, la conjoncture semblait particulièrement favorable à une nouvelle offre musicale, qui comblerait à la fois les attentes du public en matière de musique religieuse et celles des compositeurs et des exécutants cherchant à se faire employer auprès d'institutions solides. L'évolution des formes de la prédication et le lien étroit établi entre musique et sermons, d'une part, et entre prédicateurs et *ospedali*, d'autre part, semblaient offrir toutes les conditions favorables au développement d'une activité musicale dans ces institutions nouvelles.

Toutefois, l'ensemble de ces éléments pouvaient également se trouver réunis dans d'autres villes italiennes, sans que pour autant le lien s'établisse entre activité musicale et établissement charitable. On ne peut qu'en déduire que des éléments spécifiques à la République de Venise, et plus particulièrement à sa capitale, la ville lagunaire, avaient rendu possible le développement de chœurs constitués au sein des *ospedali*. Si l'on observe la date de naissance du théâtre dit « public » à Venise et le moment où les musiciennes des *ospedali* s'organisèrent en chœurs constitués, on ne peut s'empêcher de noter l'étrange coïncidence chronologique. La fin des années 1630, qui virent également la généralisation d'une forme de prédication marquée par une forme de spectacle s'adressant aux sens des auditeurs autant qu'à leur esprit, constituèrent ainsi le moment où l'émergence d'une demande spécifique de la part du public permit la création, à Venise, d'une nouvelle offre musicale.

⁵² Venise, IRE, MEN B 5, 30 janvier 1722.

1. Un contexte favorable

« On dira, au choix, que l'opéra en musique naît à Florence en 1600, ou bien que le théâtre d'opéra naît à Venise en 1637 »⁵³. Dans cette formule lapidaire, Lorenzo Bianconi résumait les deux éléments ayant permis l'émergence en Italie d'une nouvelle forme de divertissement musical, l'opéra, dans la première moitié du XVII^e siècle. Si la forme musicale stylistique du drame en musique fut effectivement expérimentée pour la première fois à Florence en 1600, avec la mise en scène de l'*Euridice* d'Ottavio Rinuccini, il fallut attendre la création d'un nouveau système de gestion des théâtres, inauguré en 1637 au théâtre San Cassiano de Venise, pour pouvoir affirmer qu'un nouveau genre était né. De fait, l'opéra était le résultat du transfert d'une pratique aristocratique, le théâtre de cour, vers une structure nouvelle, inspirée du fonctionnement des troupes de comédiens.

De fait, des théâtres existaient à Venise avant l'ouverture du San Cassiano, en 1637 : Francesco Sansovino écrivait ainsi dès 1580 que dans le quartier de Santa Croce se trouvaient « deux très beaux théâtres édifiés à grands frais, l'un de forme ovale et l'autre [de forme] ronde, pouvant accueillir un grand nombre de personnes ; pour réciter, en temps de Carnaval, des comédies, selon les usances de la ville »⁵⁴. Ces théâtres, en l'occurrence le Teatro Nuovo et le Teatro Vecchio, étaient des structures pérennes destinées à accueillir ponctuellement des troupes de comédiens jouant généralement le répertoire de la Commedia dell'Arte. Le San Cassiano lui-même, avant sa réouverture en 1637 sous l'impulsion d'une troupe de musiciens assumant les frais de la représentation de l'*Andromeda* de Benedetto Ferrari et Francesco Manelli, était à l'origine un théâtre destiné à accueillir des troupes comiques en temps de Carnaval⁵⁵. La gestion qu'en faisait Ettore Tron, membre de la famille propriétaire du théâtre, annonçait la figure de l'impresario : remplissant le rôle d'intermédiaire entre le propriétaire et les comédiens, avec lequel il stipulait un contrat valable uniquement pendant la saison de Carnaval, il était également chargé de vendre avant le début de la saison places et abonnements afin de pouvoir payer ensuite les comédiens⁵⁶. Ce mode de gestion annonçait le

⁵³ BIANCONI (Lorenzo), « Il Seicento », dans *Storia della musica*, nouv. éd., Turin : EDT, 1991, vol. 5, p. 176.

⁵⁴ SANSOVINO (Francesco) et MARTINIONI (Giustiniano), *Venetia città nobilissima...*, op. cit., livre v, p. 206.

⁵⁵ MANGINI (Nicola), *I teatri di Venezia*, Milan : Mursia, 1974, p. 25. Sur cette question, et en particulier sur l'histoire de l'éphémère théâtre San Cassiano au XVI^e siècle, on consultera avec profit JOHNSON (Eugene J.), « The short, lascivious lives of two Venetian theatres », dans *Renaissance quarterly*, n° 55-3, p. 936-968.

⁵⁶ La tâche d'Ettore Tron comme proto-impresario était explicitée dans une lettre adressée par celui-ci en 1581 au duc de Ferrare afin qu'il renonce à embaucher pour la saison de Carnaval l'un de comiques de la troupe des Confidenti, à laquelle il s'était lié par contrat (Modène, Archivio di Stato, *Archivio per materie – Drammatica – Minute di lettere a commici*, b. 4438, n° 91, cité par MANCINI (FRANCO), MURARO (MARIA TERESA) ET POVOLEDO (ELENA), *I teatri del Veneto*, Venise : Regione del Veneto / Corbo e Fiore, 1995, vol. 1 « Teatri efimeri e nobili imprenditori », p. 126).

fonctionnement des futurs théâtres d'opéra, fondés véritablement lorsque les drames en musique remplacèrent les comédies. Si l'on en croit Marinella Laini, le fait

que les propriétaires du San Cassiano aient eu l'idée de substituer aux comédies des [troupes] comiques le drame en musique, plus novateur, apparaît tout à fait naturel si l'on prend en compte le succès du genre, qui triomphait désormais dans les théâtres de cour romains, toscans et padouans, et le précédent de l'*Ermiona* à Padoue, représentée avec « des applaudissements universels » devant un public qui, contrairement au public des courtisans, annonçait dans sa variété hétérogène ce que serait le public des théâtres de Venise⁵⁷.

Le succès de la représentation de l'*Ermiona* de Pio Enea Obizzi fut en effet à l'origine de la décision de la troupe de musiciens, dont une partie avait participé à l'expérience padouane, de prendre en charge la représentation de l'*Andromeda* au théâtre San Cassiano en 1637. À la fois auteurs du livret, compositeurs de la musique et interprètes des rôles principaux, les « *Signori musicisti* » auxquels était dédié le livret fondèrent ainsi le premier système de gestion de théâtre d'opéra par impresario, promis à Venise à un brillant avenir.

De fait, le nombre de théâtres d'opéra se multiplia rapidement à Venise : en cinq ans, la ville vit s'ouvrir quatre nouveaux théâtres (San Salvatore, San Moisè, Santi Giovanni e Paolo, Teatro Novissimo). En 1652, elle en comptait vingt-et-un, auxquels s'ajoutaient les entreprises éphémères destinées à n'ouvrir que pour une ou deux saisons⁵⁸. Certains de ces établissements se spécialisèrent rapidement dans un genre particulier : le San Samuele, réservé au théâtre parlé au XVII^e siècle, passa à l'opéra au cours du XVIII^e siècle ; tandis que le San Cassiano et le San Giovanni Grisostomo ne présentaient, sauf exception, que des opéras sérieux, le San Moisè et le San Samuele devinrent peu à peu les lieux où se donnaient les opéras comiques⁵⁹.

Lorenzo Bianconi rappelait avec raison que l'opposition radicale entre un théâtre de cour dit aristocratique et un théâtre d'opéra vénitien perçu comme populaire n'avait pas lieu d'être, les études existant sur le public des théâtres de Venise indiquant une faible fréquentation de ces derniers par les couches les plus humbles de la société⁶⁰. Toutefois, l'accès à l'opéra était rendu possible par le faible coût des billets : en 1637, les places étaient vendues quatre lires, somme relativement modeste ramenée dans la plupart des théâtres à

⁵⁷ LAINI (Marinella), *Vita musicale...*, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁸ Pour des informations précises sur chacun de ces théâtres, voir MANCINI (Franco) *et al.*, *I teatri del Veneto*, *op. cit.*, vol. 1 « Teatri efimeri e nobili imprenditori », *passim*.

⁵⁹ Cette ébauche de typologie est notamment rendue possible par une étude des pages de titres des livrets répertoriés par SARTORI (Claudio), *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 : catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo : Bertola & Locatelli, 1991, 7 vol.

⁶⁰ BIANCONI (Lorenzo), « Il Seicento », *op. cit.*, p. 199.

moins de deux lires en 1674 par l'impresario Francesco Santurini, qui transforma ainsi l'opéra en une véritable « industrie du divertissement »⁶¹. L'accès au théâtre dit « public » était donc possible, même pour des Vénitiens modestes, et les nombreux témoignages des voyageurs mentionnant cette spécificité vénitienne en soulignent la rareté et la modernité. Dès le milieu du XVII^e siècle, par exemple, Francesco de' Pannocchieschi, coadjuteur du nonce apostolique, indiquait que « la dépense demandée à celui qui veut voir [les spectacles au théâtre] ne dépasse pas, tout compris, la moitié d'un écu, et à Venise, chacun ou presque peut, sans grande difficulté, dépenser cette somme car l'argent y abonde »⁶². En 1680, Alexandre-Toussaint Limojon de Saint-Didier décrivait, sans l'avoir jamais vu, le désordre qu'occasionnait dans les théâtres le mélange de la bonne société, qui occupait les loges, et du petit peuple, au parterre, concluant : « Voilà en quoi Venise fait consister l'essence de sa liberté ; mais rien ne rend sa sujexion [sic] plus douce au peuple, que de voir qu'il n'y a point de plaisirs à Venise qui ne lui soient communs avec la noblesse »⁶³. Si l'on en croit Jean-Jacques Rousseau, c'était précisément l'accès gratuit aux théâtres d'opéra dont jouissaient les gondoliers qui avaient permis à ceux-ci de devenir d'excellents chanteurs :

L'entrée gratuite qu'ont les gondoliers à tous les théâtres les met à portée de se former sans frais l'oreille et le goût, de sorte qu'ils composent et chantent leurs airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la musique, ne veulent point altérer le genre simple et naturel de leurs barcarolles⁶⁴.

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, l'opéra était ainsi devenu l'un des divertissements les plus fréquentés de la ville lagunaire, où l'on conviait les princes étrangers de passage, mais où

⁶¹ GUCCINI (Gherardo), « Direction scénique et mise en scène », dans *Histoire de l'opéra italien*, trad. de l'it., Liège : Mardaga, 1992, vol. 5, p. 149

⁶² Cité par MANGINI (Nicola), *I teatri...*, op. cit., p. 30.

⁶³ « Les jeunes nobles vont moins à la comédie pour rire de la bouffonnerie des comédiens que pour y jouer eux-mêmes leur personnage. Ils mènent le plus souvent des courtisanes dans les loges, où ils font un si grand fracas, et quelque fois des actions si surprenantes, et qui blessent si fort la retenue que l'on doit au moins avoir en public, qu'il faut l'avoir veu pour le croire ; un de leurs plus ordinaires passe-temps n'est pas seulement de cracher sur le parterre, mais encore d'y faire voler des lumignons de chandelles, et s'ils y aperçoivent quelqu'un proprement vêtu, ou un chapeau à bouquet de plumes, c'est là qu'ils tâchent d'adresser, parce qu'ils le peuvent faire impunément. [...] La licence que ceux du parterre se donnent, à l'imitation de la noblesse, achève le désordre ; les gondoliers principalement donnent des applaudissements impertinents à certaines actions des bouffons qu'on ne souffriroit point ailleurs ; et tout le théâtre ensemble fait si souvent de si terribles huées aux acteurs qui ne plaisent pas, qu'on les oblige à se retirer pour faire venir ceux qui font rire, criant incessamment tout haut *fuora bouffoni*. Les gentilshommes trouvent cela si bon qu'ils se mettent eux-mêmes de la partie, et si l'on demande pourquoi ils sont si sages dans le Grand Réduit, où l'on est que pour jouer, et qu'ils sont si fols à la comédie, on répond que là il s'agit de perdre ou de gagner de l'argent, et qu'ils ne vont ici que pour se divertir, où étant les maîtres, ils le font de la manière qu'il leur plaist » (LIMOJON DE SAINT-DIDIER (Alexandre Toussaint de), *La ville et la République de Venise au XVII^e siècle : histoire, institutions, moeurs et coutumes*, Paris : Billaine, 1680, p. 353 et 380-381).

⁶⁴ ROUSSEAU (Jean-Jacques), « Barcarolles », art. cit.

se rendaient également les patriciens et les riches citoyens, qui louaient souvent une loge à l'année. Or, les théâtres d'opéra n'étaient pas ouverts toute l'année, les saisons lyriques ne durant que du 1^{er} septembre au 30 novembre, puis de la Saint-Étienne au 30 mars, et enfin de l'Ascension au 15 juin⁶⁵. Si l'on en croit les témoignages des contemporains et les études menées sur le succès des théâtres d'opéra dès la fin des années 1630, les mélomanes devaient se trouver fort dépourvus lorsque les théâtres étaient clos. En effet, si l'accès au théâtre permettait de former le goût musical des gondoliers, nul doute qu'il aiguïait également celui des amateurs de musique. Lorsque les théâtres étaient fermés, les plus fortunés d'entre eux pouvaient certes organiser des « académies », ces concerts privés réservés à un petit nombre d'invités, ou aller dans les églises entendre des pièces sacrées, mais l'offre musicale ne correspondait plus, alors, à un public habitué aux prouesses des musiciens d'opéra. Il est donc possible que la création d'un nouveau genre musical et l'ouverture des théâtres d'opéra au plus grand nombre, quand bien même la majorité du public eut été composée de patriciens et de citoyens, ait paradoxalement créé une demande : l'adaptation des saisons théâtrales au calendrier liturgique créait en effet des périodes creuses, que les institutions musicales présentes à Venise dans la première moitié du XVII^e siècle n'étaient pas capables de combler.

2. L'émergence d'une demande spécifique

À Venise, la principale saison théâtrale était celle qui couvrait le temps du Carnaval et précédait une longue période de pénitence allant jusqu'à la Semaine sainte. Si à Naples, la saison lyrique couvrait la quasi-totalité de l'année, avec quatre opéras nouveaux présentés au San Carlo en mai, août, novembre et janvier⁶⁶, elle se résumait généralement, dans les autres villes de la péninsule, à la seule période du Carnaval⁶⁷. Ce temps de fête était le plus souvent défini en opposition avec celui du Carême, immédiatement consécutif, et cela était valable également pour la période précédant l'Avent, durant laquelle, à Venise, les théâtres étaient ouverts. Italo Sordi allait jusqu'à parler d'un

autre Carnaval, un Carnaval qui se définit par rapport à l'Avent – période caractérisée par l'interdiction de célébrer les mariages, et également moment de jeûne, qui va de début décembre à Noël – tout comme le véritable Carnaval se

⁶⁵ Sur la périodisation des saisons théâtrales, voir TALBOT (Michael), *Vivaldi*, trad. de l'angl., Turin : EDT, 1978, p. 31.

⁶⁶ TRAVERSIER (Mélanie), *Gouverner l'opéra : une histoire politique de la musique à Naples (1767-1815)*, Rome : École française de Rome, 2009, p. 78.

⁶⁷ ROSSELLI (John), *L'impresario d'opera*, Turin : EDT, 1985, p. 1-14.

défini par rapport au Carême, l'autre et la plus célèbre période d'interdiction des mariages, d'abstinence et de jeûne⁶⁸.

De fait, la définition généralement proposée par les chercheurs est une définition en creux : le Carnaval serait un temps de bombance précédant la période du Carême, bien identifiée car définie par les autorités religieuses. L'étymologie même du terme « Carnaval », qui dériverait en fait du *carrus navalis* des fêtes dionysiennes antiques, a été méconnue des premiers chrétiens qui y voyaient une allusion au Carême lui-même, moment où l'on ôtait la viande des repas (*carnem levare*)⁶⁹. Ainsi, il semble erroné de percevoir Carnaval et Carême comme deux périodes radicalement opposées : comme l'a démontré Giovanni Ciappelli, les Florentins de la fin du Moyen-Age ne vivaient pas le temps de Carnaval comme l'exact contraire de celui de Carême, mais percevaient plutôt une continuité, les deux moments de l'année étant indissociables l'un de l'autre⁷⁰.

Si l'on dépasse l'apparente contradiction entre l'aspect festif du Carnaval et le temps de pénitence précédant Pâques, on observe que les deux périodes étaient effectivement marquées par une forte ritualisation, dont seuls les objets changeaient. Ainsi, le Carnaval était marqué par des divertissements profanes, l'encouragement à consommer des mets riches et variés et une certaine tolérance envers la licence sexuelle, tandis que le Carême était un temps religieux de jeûne et d'abstinence. S'il existait un réel jeu de miroir entre Carnaval et Carême, il ne s'agissait pas à proprement parler d'opposition entre l'un et l'autre, puisque les objets considérés restaient les mêmes : le divertissement, la nourriture, l'activité sexuelle. Dès lors, la continuité entre les deux périodes était assurée par une façon différente de considérer ces mêmes objets : de même que la bonne chère faisait place aux repas maigres, les spectacles profanes se muèrent en spectacles sacrés.

Dans une perception cyclique de l'année liturgique, cette continuité était évidente pour les Vénitiens de l'époque moderne, et constituait la raison d'être de ces temps particuliers de l'année : de même que le Carême n'avait pas de sens autrement que comme un temps de préparation aux festivités pascales, le Carnaval ne pouvait exister qu'en tant qu'exutoire permettant de chasser l'hiver, de se préparer au temps de pénitence et, à Venise, de

⁶⁸ SORDI (Italo), « Dinamiche del Carnevale », dans *La ricerca folklorica*, n° 6, 1982, p. 26.

⁶⁹ Sur l'étymologie de « Carnaval », voir NIERO (Antonio), *Tradizioni popolari veneziane e venete*, Venise : Studium cattolico veneziano, 1990, p. 139.

⁷⁰ CIAPPELLI (Giovanni), *Carnevale e Quaresima : comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Rome : Storia e letteratura, 1997, 373 p.

commencer l'année⁷¹. Les contemporains considéraient donc comme logique de pouvoir bénéficier d'une offre continue, bien que différente, entre temps de pénitence et période festive : s'il était loisible de remplacer la viande par le poisson en temps de Carême, il était inconcevable de cesser de manger ; de même, la nouvelle offre musicale apportée par les théâtres de d'opéra devait trouver un équivalent en période de pénitence, sous peine d'un déséquilibre entre les différents moments de l'année. Or, au début du XVII^e siècle, les institutions religieuses vénitiennes ne proposaient rien de comparable aux nouvelles scènes dédiées à l'opéra, les œuvres sacrées jouées dans les églises ou les *scuole* en temps de Carême n'étant, sauf exception, ni particulièrement brillantes, ni composées spécifiquement pour l'occasion. En outre, l'offre musicale sacrée n'était pas régulière, et ne couvrait pas l'ensemble de la période du Carême, alors que les théâtres d'opéra offraient pendant toutes les saisons théâtrales des œuvres nouvelles, composées chaque année à l'occasion de l'ouverture de la saison et répondant aux besoins musicaux des amateurs pendant toute la durée du Carnaval.

Il n'est pas impossible que les gouverneurs des *ospedali* aient perçu cette demande, et aient considéré que les institutions dont ils avaient la charge étaient en mesure d'y répondre. En effet, les dévots avaient, bien avant les années 1630, pris l'habitude de fréquenter en grand nombre les chapelles des *ospedali* pour entendre les prédicateurs célèbres qui y donnaient les traditionnels sermons d'Avent et de Carême. La question cruciale d'attirer le public ne se posait donc pas, d'autant que les embryons de chœurs existant dès le XVI^e siècle jouaient probablement déjà un rôle dans l'attractivité des institutions charitables en temps de pénitence. De plus, à la fin des années 1630, l'oratorio n'était pas encore arrivé à Venise et ce « substitut idéal au divertissement profane » (Charlotte Nediger) n'avait alors aucun équivalent dans la Sérénissime⁷². Si les Oratoriens avaient su développer à Rome le lien entre prédication et musique au point de donner naissance à un nouveau genre d'« opéra de Carême », il n'est pas surprenant que des institutions fameuses pour la qualité de leurs prédicateurs et dans lesquelles une activité musicale embryonnaire était déjà attestée aient vu se développer une offre similaire.

⁷¹ Rappelons en effet qu'à Venise, au temps de la République, l'année civile ne commençait qu'au 1^{er} mars, ce qui faisait coïncider la plupart du temps la première saison théâtrale avec le début de la nouvelle année (cf. TALBOT (Michael), *Vivaldi, op. cit.*, p. 31).

⁷² Stephen Bonta avançait en 1964 l'hypothèse que les filles du chœur des Mendicanti aient chanté des oratorios dès les années 1640, mais cela semble hautement improbable au vu de la situation du chœur de l'*ospedale* à cette époque (BONTA (Stephen), *The church sonatas of Giovanni Legrenzi*, thèse de doctorat, Cambridge (Mass.), 1964, vol. 1, p. 81). En outre, selon Denis Arnold, l'oratorio n'aurait pas atteint pas Venise avant le début des années 1660, au moment où les Oratoriens eux-mêmes s'implantèrent dans la ville lagunaire (ARNOLD (Denis) et ARNOLD (Elsie), *The oratorio...*, *op. cit.*, p. 1).

En outre, les gouverneurs des *ospedali* étaient informés des nouveautés romaines, la circulation de l'information entre Venise et le reste de la péninsule étant assurée à la fois par les correspondances et par les nombreux déplacements effectués parfois par les gouverneurs eux-mêmes. Les nouvelles de Rome parvenaient ainsi à Venise par l'intermédiaire du nonce pontifical, mais également à travers les voyages qu'effectuaient les patriciens titulaires d'une charge auprès des États pontificaux, et qui appartenaient parfois à l'entourage proche des gouverneurs, quand il ne s'agissait pas d'un membre de la congrégation⁷³. De plus, les gouverneurs avaient, du moins pour certains d'entre eux, une bonne connaissance de l'offre musicale vénitienne : si certains *cittadini* appartenaient à l'administration des *scuole*, d'autres membres des congrégations hospitalières pouvaient participer à la nouvelle industrie du théâtre d'opéra, louant une loge, finançant un spectacle, voire possédant eux-même un théâtre. Ils étaient ainsi conscients à la fois des lacunes de l'offre musicale vénitienne, de l'engouement de leurs compatriotes pour les spectacles musicaux offerts en temps de Carnaval, et de l'opportunité pour les *ospedali* de profiter de cette nouvelle demande pour développer une spécificité assurant à la fois un revenu à l'institution et un débouché pour ses pensionnaires.

3. Le cadre particulier d'une République aristocratique

L'opinion commune distingue l'opéra vénitien du XVIIIe siècle – ou l'opéra public vénitien, comme on le nomme habituellement – de l'opéra de cour. Les opéras de cour étaient commandités et créés afin de souligner des événements sociaux ou politiques spécifiques : ils répondaient à l'intérêt de commanditaires particuliers – les familles dominantes, tels que les Médicis, les Gonzague ou les Barberini – qui réglaient la note. Ces œuvres étaient faites pour chanter les louanges de la dynastie en place, d'en donner une image flatteuse sur place et à l'étranger. Les opéras vénitiens, en revanche, constituaient un divertissement saisonnier, ils s'adressaient à un public large plutôt qu'à un auditoire privé. Bien qu'ils fussent proposés dans des théâtres dont les propriétaires étaient les familles patriciennes, ils vivaient de la vente des billets à un auditoire hétérogène qui participait traditionnellement aux activités carnavalesques. Certains auteurs récents ont tenté de brouiller ces différences, en avançant que l'opéra à Venise était tout aussi redevable au patronage aristocratique que l'opéra de cour, que les propriétaires de théâtre patriciens ne faisaient que rarement un profit et qu'eux

⁷³ C'est ainsi, par exemple, que Cristoforo Widmann obtint en 1638 la charge de protonotaire apostolique, puis en 1644 celle d'auditeur de la chambre. Nul doute que ses frères Lodovico, gouverneur aux Derelitti en 1660, et Marino, gouverneur à la Pietà en 1664, étaient par son intermédiaire régulièrement informés de la situation romaine.

aussi considérait les divertissements d'opéra comme un moyen de soigner leur réputation et d'améliorer leur statut politique ou social⁷⁴.

S'il est un fait avéré que les théâtres d'opéras fondés à Venise à partir de 1637 représentaient un système bien différent du théâtre de cour florentin, mantouan ou romain, il n'en est pas moins vrai que les « aristocrates » évoqués par Ellen Rosand continuèrent à jouer un rôle de premier plan dans les théâtres qu'ils possédaient. La création de ces nouveaux lieux de musique était en effet le résultat d'un rapprochement entre loisir aristocratique et habitude populaire, ce qui impliquait le maintien d'un certain nombre de pratiques issues de l'une ou de l'autre⁷⁵. Or, l'apparition de la figure de l'impresario ne doit pas faire oublier le rôle véritable joué par les patriciens et des riches citoyens dans la gestion des théâtres, comme le rappelait Gherardo Guccini :

Malgré l'importance et l'ampleur des changements intervenus, il serait pour le moins arbitraire de séparer de façon schématique la gestion de l'opéra par impresario des origines courtoises et académiques de ce genre. Les coûts de production extrêmement élevés firent en effet de l'opéra une industrie assistée, nécessitant continuellement des couvertures économiques offertes, une fois encore, par le prince ou par des groupes de pouvoir nobiliaire ou économique de la ville. En d'autres termes, le théâtre lyrique ne s'émancipa jamais tout à fait dans le sens d'une autonomie professionnelle complète (comme c'est plutôt le cas du théâtre parlé). La fonction exercée à l'origine par les Cours passa, sous des formes différentes selon les époques et les lieux, à la classe dominante, dont l'action oscilla entre l'exaltation de son propre rôle social et l'investissement financier, s'étendant parfois aussi à l'organisation scénique du spectacle⁷⁶.

De fait, il s'agissait pour la classe dirigeante d'inventer une nouvelle forme de patronage, dépassant la simple exaltation de l'action philanthropique des propriétaires de théâtres et des éventuels mécènes, qui finançaient les spectacles par souscription ou bien en louant une loge à l'année. Si les théâtres d'opéra portaient originellement le nom de la famille qui les possédaient (Giustinian pour le San Moisè, Vendramin pour le San Luca ou encore Grimani pour le Santi Giovanni e Paolo, le San Samuele et le San Giovanni Grisostomo, par exemple),

⁷⁴ ROSAND (Ellen), « Commentary : seventeenth-century Venetian opera as *fondamente nuove* », dans *Journal of interdisciplinary history*, n° 37-3, 2006, p. 411.

⁷⁵ C'est ainsi que Lorenzo Bianconi notait : « *È significativo che, giunta a Venezia – ossia in uno Stato repubblicano dove non v'è corte del monarca e il potere è ramificato in una amministrazione statale che si identifica nel ceto aristocratico – l'opera di corte si coniuga con un sistema organizzativo "basso" come quello dei comici di professione e ne assume tutta la precarietà finanziaria ma anche la mercantile agilità, evidente soprattutto nella concorrenza tra teatri diversi* » (BIANCONI (Lorenzo), « Il Seicento », *op. cit.*, p. 198).

⁷⁶ GUCCINI (Gherardo), « Direction scénique... », *art. cit.*, p. 149-150. Sur cette question, voir également LATTARICO (Jean-François), « Du mécénat princier à l'entreprise commerciale : notes sur l'opéra vénitien du *Seicento* » dans FONTANA (Alessandro) et SARO (Georges) (dir.), *Venise 1297-1797 : la République des castors*, Paris : ENS Éditions, 1997, p. 93-107.

ils adoptèrent dès le milieu du XVII^e siècle le nom de la paroisse dans laquelle ils étaient implantés, par commodité certainement, mais également, de façon sans doute plus inconsciente, afin d'exalter la ville et non le propriétaire. En effet, les patriciens avaient une notion du bien public transcendant largement les stratégies familiales, et la gestion des carrières comme celle des alliances avaient pour but la prospérité du patriciat dans son ensemble, garantie de celle de la République, plus que celle d'une seule famille⁷⁷. Or, comme l'écrivaient Beth et Jonathan Glixon, c'est « la ville de Venise elle-même qu'il faudrait qualifier de mécène : une saison fructueuse dans un théâtre d'opéra renforçait le statut de la ville (et pas uniquement celui de ses propriétaires patriciens) comme capitale européenne du divertissement »⁷⁸.

On retrouvait là les préoccupations des membres des *scuole*, dépensant des sommes importantes pour offrir à la ville un accompagnement musical de qualité lors de la fête du saint patron ou pour accompagner les processions. Il s'agissait certes, sur le plan religieux, de donner davantage de lustre à la louange divine, et, sur le plan civique et politique, d'honorer la ville, mais l'engagement, à grands frais, de virtuoses, permettait également à la *scuola* et à ses membres d'organiser un événement sonore « apte à symboliser et représenter le statut social du commanditaire »⁷⁹. Ainsi que l'écrivait Jonathan Glixon,

Les raisons pour lesquelles les *scuole* considéraient comme importante la présence de musiciens dans leurs processions, lorsqu'ils étaient particulièrement exposés au regard du public, sont très complexes. L'opinion originelle selon laquelle, comme l'exprimait [la *scuola* de] San Giovanni Evangelista dans sa pétition de 1446 au conseil des Dix, les chanteurs étaient indispensables pour préserver « l'honneur de Dieu et de son glorieux apôtre et évangéliste saint Jean » persistait certainement aux seizième et dix-septième siècles. [...] Parfois, les raisons n'étaient pas religieuses mais civiles, en accord avec leurs autres préoccupations principales : le conseil des Dix décida en 1553 d'autoriser de nouveau les *scuole* à engager des musiciens ; après que cette pratique ait été bannie peu de temps auparavant « pour l'honneur de cette ville ». [...] L'ensemble de ces approches étaient parfaitement en adéquation avec les buts charitables des *scuole* mais une nouvelle idée se faisait également jour aux côtés des conceptions plus traditionnelles, particulièrement dans la dernière moitié du seizième siècle : celle que l'offre musicale n'était pas seulement bénéfique à l'honneur de Dieu et de la ville, mais qu'elle pouvait également servir l'honneur de chaque *scuola*. [...] Ce désir d'honneur corporatif n'était pas uniquement abstrait : chaque *scuola* se comparait, au moins en partie, aux autres. [...] Ce désir purement séculier de soutenir l'image de la *scuola* s'étendait même aux individus qui la dirigeaient [...].

⁷⁷ Sur cette question, voir *supra*, partie 1, chap. 3 et 4.

⁷⁸ GLIXON (Beth) et GLIXON (Jonathan), *Inventing the business of opera : the impresario and its world in seventeenth-century Venice*, New-York : Oxford university press, 2005, p. 109.

⁷⁹ ANNIBALDI (Claudio), « Towards a theory of musical patronage in the Renaissance and Baroque : the perspective from anthropology and semiotics », dans *Recercare*, n° 10, 1998, p. 178.

Ces hommes réalisèrent qu'en embauchant des musiciens, ils pouvaient répondre de façon simultanée à plusieurs besoins : ils pouvaient honorer Dieu et Venise, tout en faisant s'accroître la réputation et le prestige de leur *scuola* et d'eux-mêmes⁸⁰.

Cette possibilité pour les mécènes d'apparaître comme des philanthropes tout en démontrant leur magnificence était commune aux membres des *scuole* et aux propriétaires de théâtres. Citoyens dans le premier cas, patriciens dans le second, ils possédaient ainsi une véritable expérience de la gestion d'une entreprise musicale, fut-elle limitée à l'embauche ponctuelle de musiciens ou de comédiens. Nul doute que cette expérience fut exportée dans les *ospedali* par les gouverneurs, dont une grande partie occupait déjà une fonction dans l'administration des *scuole* ou dans celle des théâtres⁸¹.

Edward Muir a démontré le lien intrinsèque existant entre la naissance du théâtre d'opéra à Venise et la structure politique aristocratique de la République, en mettant notamment l'accent sur l'importance des liens existant entre les académies vénitienes et les théâtres, les membres des premières participant activement à la naissance des seconds, à la fois sur le plan financier et par une véritable implication artistique⁸². Cette même similitude se retrouvait, *mutatis mutandis*, entre administrateurs des *scuole* et gouverneurs des *ospedali*, les citoyens passant volontiers des confraternités sur le déclin aux institutions charitables en plein essor, conscients que les secondes leur donnaient davantage d'occasions de se mettre en valeur en temps que philanthropes et mécènes. Il en allait de même pour les patriciens impliqués dans les premiers théâtres d'opéra, qui y trouvaient peut-être un placement financier rentable au moment où le patriciat vivait une véritable reconversion économique, mais y voyaient aussi le moyen d'exalter la République, leur famille et leur personne.

Au début du XVII^e siècle, la conjoncture artistique, religieuse et musicale était sans aucun doute favorable à l'émergence, à Venise, d'une nouvelle offre de spectacle sacré, venant faire pendant au genre nouveau-né de l'opéra. Toutefois, il était peu probable que ni les théâtres d'opéra ni les chœurs des *ospedali* vissent le jour dans la cité lagunaire sans l'organisation politique et sociale particulière de la République, mettant sur le devant de la scène de riches familles, patriciennes et citoyennes, qui la dirigeaient collégalement. La perception particulière qu'avaient les classes dirigeantes du corps social et politique expliquait le lien étroit fait entre exaltation de la République, mise en avant d'une structure ou d'une famille et promotion des individus. La décadence des *scuole* ayant retiré aux citoyens la

⁸⁰ GLIXON (Jonathan), *Honoring God...*, *op. cit.*, p. 109-110.

⁸¹ Cf. *supra*, partie 1, chap. 3 et 4.

⁸² MUIR (Edward), « Why Venice ? Venetian society and the success of early opera », dans *Journal of interdisciplinary history*, n° 36-3, 2006, p. 331-353.

possibilité d'exercer une philanthropie efficace sur le plan symbolique, et les théâtres d'opéra n'offrant cette perspective qu'à certaines périodes de l'année, les *ospedali*, dirigés à la fois par des citoyens et des patriciens, se présentaient comme des institutions capables de combler ces lacunes tout en répondant à une forte demande du public.

III. Le développement de l'activité musicale dans les ospedali

Au début du XVII^e siècle, la conjoncture semblait donc favorable à la naissance d'une nouvelle offre musicale sacrée, destinée aux Vénitiens mais aussi aux visiteurs fréquentant la ville en temps de pénitence. L'habitude prise par les gouverneurs des *ospedali* d'inviter pendant l'Avent et le Carême de célèbres prédicateurs pouvait expliquer en partie pourquoi une ébauche d'activité musicale était née dans ces institutions, mais s'y ajoutaient des raisons structurelles, les établissements charitables accueillant des orphelins se montrant particulièrement propices à la création de chœurs enfantins.

En effet, les *ospedali* de Venise disposaient d'un important volant d'enfants susceptibles d'apprendre la musique dès leur plus jeune âge, et en nombre suffisamment important pour que les gouverneurs puissent sélectionner les meilleurs, ce qui assurait une grande qualité au chœur. De plus, la nécessité d'obtenir l'autorisation de la congrégation pour quitter l'*ospedale* et obtenir une dot, maritale ou spirituelle, obligeait les pensionnaires à demeurer au service du chœur le temps nécessaire au remboursement des frais engagés par l'institution pour les former. Rapidement, l'activité musicale fut également utilisée par les gouverneurs pour stimuler les dons et les legs des auditeurs, incités à déposer une offrande dans les troncs disposés dans l'église pendant les offices et auxquels furent rapidement loués les sièges qui remplaçaient les bancs d'église lors des concerts spirituels. Il s'agissait donc là d'une activité rentable à la fois pour l'*ospedale*, qui en retirait un profit financier et symbolique, et pour les gouverneurs, que le mécénat musical faisait apparaître comme des philanthropes doublés d'hommes de goût.

1. Un vivier d'enfants

La vocation des quatre *ospedali* de Venise à recueillir l'ensemble des laissés-pour-compte de la charité traditionnelle explique les dimensions importantes prises dès l'origine par ces établissements. Outre les catégories déterminées de nécessiteux secourus dans chaque *ospedale*, on y trouvait également des orphelins, seule la Pietà accueillant uniquement des enfants abandonnés, quel que fût leur statut civil et familial. À ces enfants accueillis par charité vinrent s'ajouter au cours du XVII^e siècle les *figlie in educazione* et les *figlie di spese*, deux catégories pouvant parfois se combiner (cf. *infra*). Si l'on ne considère que les orphelins et les enfants trouvés, parmi lesquels était effectuée à l'origine la sélection des chanteurs et des instrumentistes, on note que chaque *ospedale* accueillait entre cent et cinq-cents enfants à la fois, ce qui fournissait une très importante réserve de musiciens potentiels.

Aux Incurabili, dont on ignore la capacité d'accueil avant les années 1770, le nombre d'orphelines admises était limité à soixante-trois par le règlement, auxquelles s'ajoutaient la prieure et deux cuisinières⁸³. Les orphelins étaient, depuis la fondation de l'institution, « au nombre de trente-trois en mémoire des années du Christ »⁸⁴. Les enfants acceptés aux Incurabili devaient avoir, selon les statuts, entre six et huit ans, les orphelins éventuellement confiés à l'*ospedale* sans respecter ces critères d'âge étant envoyés dans d'autres institutions⁸⁵. En 1774 toutefois, la congrégation des Incurabili décida d'étendre la limite d'âge jusqu'à dix ans, afin sans doute de favoriser la possibilité d'accepter des enfants déjà formés à la musique et qui seraient plus rapidement utiles au chœur⁸⁶. Les orphelins recueillis dans les *ospedali* devaient en revanche être âgés impérativement de sept à neuf ans, sauf bien entendu à la Pietà où étaient admis tous les enfants d'assez petite taille pour entrer dans la *scaffetta* (cf. *supra*).

Cette absence de critère discriminant explique qu'à la Pietà, le nombre d'enfants accueilli ait toujours été beaucoup plus élevé que dans les trois autres institutions. En dépit d'un taux de mortalité infantile extrêmement élevé⁸⁷, le nombre d'enfants résidant dans

⁸³ *Ordini e capitoli per il buon governo dello spedale di Nostro Signor Gesù Cristo, detto Ospedale degl'Incurabili in Venezia*, partie 1, chap. VI, « De' signori governatori deputati sopra le figliole » (cf. annexe 14).

⁸⁴ Venise, ASV, PSO, b. 71, 22 février 1525 n. st.

⁸⁵ C'est ce qui arriva, par exemple, à l'enfant de vingt mois « *introdotto furtivamente nella casa del curato di S. Giustinian* » et déposé par celui-ci aux Incurabili. Les gouverneurs de l'institution le firent transférer à la Pietà, où il fut confié à une nourrice de Terre ferme, aux frais de la congrégation des Incurabili à laquelle l'enfant serait restitué au moment de son sixième anniversaire (Venise, ASV, OLP, b. 683, 5 et 14 mai 1784).

⁸⁶ Venise, ASV, OLP, b. 1031, fol. 172-173, 4 février 1774 n. st.

⁸⁷ En 1785, le taux de mortalité des enfants non sevrés s'établissait à 30,36 %, et atteignait presque les 40 % en 1791 (Venise, ASV, OLP, b. 683, 24 mars 1786 et 13 mars 1792). Les exécrables conditions de vie imposées

l'établissement, auxquels s'ajoutaient les *figlioli da latte* et les *figlioli da pane* confiés, contre rémunération, à des familles de Terre ferme, fut rarement inférieur au milier. En 1718, l'*ospedale* hébergeait ainsi 772 individus, parmi lesquels cinquante-neuf filles du chœur, soixante-deux *maestre* et *sottomaestre* du commun, trente nourrices, 242 « grandes », 82 « moyennes », 191 « petites » et trente-six filles *di ritorno*, revenues à la Pietà après une enfance sur la Terre ferme⁸⁸. Le déséquilibre flagrant entre les enfants des deux sexes s'expliquait par l'impossibilité pour les petits garçons de demeurer dans l'*ospedale* au-delà de seize ans, âge auquel ils étaient envoyés auprès d'un artisan ou comme serviteurs chez des particuliers, certains étant même placés beaucoup plus jeunes comme mousses sur les navires de la République⁸⁹. En 1793, la liste des pensionnaires féminines de l'*ospedale* comptait encore 478 noms, dont soixante-dix filles du chœur, quarante-six *maestre* et vingt-cinq *vicemaestre* âgées de huit à 93 ans⁹⁰.

Le nombre d'enfants présents aux Derelitti, s'il était bien moins élevé qu'à la Pietà, restait néanmoins très important, en dépit des décisions renouvelées de la congrégation pour limiter les admissions d'orphelins. Les statuts avaient rappelé la décision prise en 1667 de fixer à quarante garçons et 125 filles le nombre d'enfants pouvant être hébergés par l'*ospedale*⁹¹. Si le nombre d'orphelins n'évolua pas au cours du temps, les orphelines se virent réduites, par souci d'économie, à cent-vingt en 1704, puis à cent en 1770, les gouverneurs pouvant toutefois décider de passer outre cette règle afin de répondre aux « cas les plus nécessaires »⁹². Le règlement de l'*ospedale* prévoyait que les enfants ne soient acceptés qu'entre six et dix ans, même si le développement de l'activité musicale vit au XVIII^e siècle de nombreuses entorses à cette règle (cf. *infra*)⁹³.

Aux Mendicanti, le nombre d'enfants recueillis était à peine moindre, puisqu'il s'établissait théoriquement à quatre-vingts filles et vingt-sept garçons, chiffres bien difficiles à respecter si l'on en croit les fréquents rappels de la congrégation : en 1704, l'*ospedale*

aux enfants envoyés sur la Terre ferme étaient attestées par un rapport des trois députés aux nourrices de la Pietà en 1708 (Venise, ASV, OLP, b. 689, Notatorio H, 23 décembre 1708, fol. 36).

⁸⁸ Venise, ASV, OLP, b. 348, 24 mai 1718.

⁸⁹ *Capitoli et ordini per il buon governo del pio hospitale della Pietà*, Venise : s. n., 1720, p. 48.

⁹⁰ Venise, ASV, OLP, b. 684, 12 mars 1794.

⁹¹ *Capitoli et ordini per il buon governo del pio hospitale de poveri derelitti appresso Santi Giovanni e Paolo di Venetia*, 7 août 1667, cité par ELLERO (Giuseppe) et SCARPA (Jolando) (éd.), *Arte e musica all'Ospedaletto: schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII)*, Venise : Stamp. di Venezia, 1978, p. 151.

⁹² *Capitoli et ordini per il buon governo del pio hospitale de poveri derelitti appresso SS. Giovanni e Paolo...*, Venise : A. Tivani, 1704, p. 58 et Venise, IRE, DER B 13, p. 300, 3 septembre 1770. Si le nombre de 125 filles apparaissait encore en 1776, effet sans doute de l'inertie nécessitant le départ non remplacé d'une partie des orphelines pour pouvoir en diminuer le nombre total, elles n'étaient plus que 96 en 1780 (Venise, IRE, DER G 4, n° 11, 1^{er} mars 1776 et Venise, ASV, PSO, b. 69, fasc. 6)

⁹³ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 38.

comptait cent-quatre orphelines, qui étaient encore 88 dix ans plus tard⁹⁴. En 1747, les gouverneurs décidèrent de limiter à soixante-dix le nombre de pensionnaires de sexe féminin, chiffre réduit à quarante unités en 1777, après la faillite de l'*ospedale*, sur décision des provéditeurs aux hôpitaux et aux lieux pieux⁹⁵. Les orphelins étaient eux aussi sans cesse moins nombreux, l'activité artisanale masculine de l'*ospedale* étant beaucoup moins développée qu'aux Derelitti, aux Incurabili ou à la Pietà, qui fournissaient en outre chaque année dix-huit *ballottini* chacun, sortes de pages employés lors des scrutins du Grand Conseil⁹⁶. En 1710, les Mendicanti ne comptaient plus que dix-huit orphelins, qui n'étaient plus que dix-sept en 1759 et six en 1778⁹⁷. Les gouverneurs avaient décidé de prendre modèle sur les Incurabili en acceptant uniquement les enfants d'âge compris entre six et huit ans, mais étaient revenus dès 1753 sur cette restriction en étendant à douze ans l'âge maximal, ce qui permit d'accepter pour le chœur quatre nouvelles musiciennes, parmi lesquelles l'excellente violoniste Maddalena Lombardini⁹⁸.

Outre ces conditions d'âge et de sexe, les enfants souhaitant être acceptés dans l'un des trois *ospedali* n'étant pas dévolus à l'accueil sans conditions des enfants abandonnés devaient remplir un certain nombre de critères, définis par les statuts ou aisément déductibles grâce aux rappels des gouverneurs. Les strictes conditions établies par les statuts des Derelitti semblaient également s'appliquer aux Mendicanti et aux Incurabili, à l'exception des différences évoquées au sujet de l'âge des enfants :

Au moment [...] d'accepter des filles afin d'atteindre le nombre de cent-vingt, il faudra choisir celle ou celles qui sembleront à cette congrégation les plus misérables et abandonnées, absolument orphelines de père et de mère et sans parents susceptibles de pouvoir leur venir en aide et les héberger, sans qu'elles dépassent l'âge de dix ans ni n'en aient moins de six, et surtout sans aucun défaut notable. Elles devront posséder les attestations de décès de leurs père et mère, de leur baptême et de leur pauvreté et aussi celles du mariage de leurs parents, toutes sous forme authentique, auquel cas messieurs les présidents pourront confier le soin de vérifier les informations, pour chaque cas, à deux des gouverneurs présents, lesquels devront, en toute hâte, se rendre dans le lieu d'habitation des pauvres [requérantes] pour recueillir la vérité auprès du voisinage et de toute autre personne qu'ils jugeront apte. Ils devront également comparer toutes les attestations avec les livres des prêtres qui les auront délivrées, afin de supprimer toute erreur et toute

⁹⁴ Venise, ASV, *OLP*, b. 646, 12 mai 1704 et b. 905, « Parti Inquisitori Mendicanti » 1713-1719.

⁹⁵ Venise, IRE, MEN B 6, 24 août 1747 et Venise, ASV, *OLP*, b. 657, 1^{er} mars 1780.

⁹⁶ La décision d'employer à cet ouvrage les orphelins des *ospedali* remontait à 1595, ce qui explique l'absence des Mendicanti (Venise, ASV, *Censori*, b. 1, Capitolare 1, fol. 31-32, 19 juillet 1595, cité par RAINES (Dorit), « Office seeking, *Broglio* and the pocket political guidebooks in *Cinquecento* and *Seicento* Venice », dans *Studi veneziani*, n° 22, 1991, p. 147-150). Les *ballottini* sont représentés par GREVEMBROCH (Giovanni), *Gli abiti...*, *op. cit.*, vol. 4, p. 11.)

⁹⁷ Venise, ASV, *OLP*, b. 647, 17 juillet 1710 ; b. 656, 9 décembre 1759 et b. 657 31 janvier 1778 n. st.

⁹⁸ Venise, IRE, MEN B 6, 21 septembre 1753.

fausseté qui pourraient y avoir été introduites, afin de rendre ensuite un compte exact de l'ensemble lors de la réunion suivante. Et une fois que le cas ou les cas qui seront exposés auront été considérés, les présidents pourront soumettre aux voix les admissions, une par une, et non autrement ; et qu'aucune décision ne soit prise sinon à l'unanimité, la congrégation comptant au moins huit membres, comme il s'est pratiqué depuis toujours. Une fois décidée l'admission des filles, il faudra en faire immédiatement l'habituel compte-rendu, qui comprendra toutes les informations les plus importantes, en particulier l'âge, en le faisant signer par les filles elles-mêmes, avec deux attestations et le feuillet d'admission à la Supérieure, laquelle sera elle aussi tenue de le consigner en personne et de conserver les attestations elles-mêmes dans ses documents afin de les restituer aux filles au moment de leur départ du lieu pieux. Et pour que l'on puisse s'assurer plus facilement que les filles soient sans défaut, elles devront se faire voir et examiner par la Supérieure et les trois mères discrètes de la maison, car si elles n'étaient pas en parfaite santé ou ne répondaient pas auxdits pré-requis, elles ne pourraient obtenir la grâce requise et ne pourraient être élues, comme l'avait prévu la décision du 6 février 1701 [m. v.]⁹⁹.

Alors que l'intégrité physique, signe de la virginité des postulantes mais aussi de l'absence de certaines maladies contagieuses, semblait être une requête spécifique aux Derelitti, l'attestation de pauvreté, le certificat de baptême et l'acte de décès des deux parents étaient également requis aux Mendicanti et aux Incurabili. Ce dernier *ospedale* proposait toutefois un ordre de priorité pour l'admission des enfants, en considérant en premier lieu les orphelines de père et de mère, au même titre que les enfants d'anciennes pensionnaires de l'institution, qui devaient cependant obtenir un vote aux 5/6^e, puis les seules orphelines de père, les enfants abandonnées par leurs parents et enfin les seules orphelines de mère¹⁰⁰. Les gouverneurs des Mendicanti exigeaient quant à eux, en plus des documents habituels, une attestation de bonnes mœurs signée du prêtre de la paroisse de résidence de l'enfant, qui devait témoigner que l'orpheline fréquentait régulièrement les sacrements et qu'elle n'était pas de naissance illégitime¹⁰¹.

De nombreuses exceptions furent toutefois faites au cours des siècles, avant même que l'habitude de recruter des enfants déjà formés à la musique ne rende secondaires les autres critères. C'est ainsi que la congrégation des Mendicanti accepta à plusieurs reprises des enfants non catholiques, ou non orphelins mais abandonnés par leurs parents¹⁰², tandis que les statuts de l'*ospedale* des Derelitti prévoyaient des exceptions pour les enfants particulièrement misérables ou isolés :

⁹⁹ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 58-59.

¹⁰⁰ *Ordini... Incurabili, op. cit.*, partie 1, chap. VI « De' signori governatori deputati sopra le figliole » (cf. annexe 14).

¹⁰¹ Si les statuts des Mendicanti n'évoquaient pas la nécessité de produire un tel document, sa présence massive dans les dossiers de demande d'accueil au XVII^e siècle laisse deviner qu'il s'agissait bien d'un pré-requis pour tous les orphelins.

¹⁰² Ces cas particuliers sont étudiés partie 3, chap. 1.

Si à l'avenir, bien qu'il n'y ait pas de poste vacant parmi ledit nombre de cent-vingt, comparaissent devant cette congrégation des filles extraordinairement pauvres qui auraient, pour autant qu'il soit possible d'en juger, tous les pré-requis nécessaires, elles devront être notées sur un livre destiné à cet effet et il faudra s'assurer qu'en cas de vacance de poste, elles soient prévenues par les gouverneurs habitant le plus près de chez elles, afin qu'elles soient de nouveau amenées devant cette congrégation et qu'avec tout le plus grand zèle charitable soient choisies celle ou celles qui sembleront les plus misérables¹⁰³.

Bien que les institutions vénitienes ne fussent pas les seules à bénéficier d'une telle réserve de musiciens potentiels, une bonne partie des orphelinats nés dans la péninsule au moment de la Réforme catholique accueillant eux aussi plusieurs centaines d'enfants, la conjoncture vénitienne semblait particulièrement favorable à ce que s'y développe une activité musicale. À ce contexte propice, il convient d'ajouter l'importance des motivations économiques dans la volonté des gouverneurs de développer l'enseignement de la musique au sein des *ospedali*, la structure particulière de ces établissements, qui vivaient presque uniquement de la charité privée, expliquant le besoin sans cesse renouvelé de trouver de nouvelles sources de revenus.

2. Une question de survie économique

Jonathan Glixon explique le développement d'un mécénat musical dans les *scuole grandi* par les limites atteintes par leurs membres lorsque ces derniers avaient dû s'adapter au nouveau style polyphonique en vogue à Venise au XV^e siècle. Incapables de répondre eux-mêmes aux besoins musicaux de leurs confréries, ils s'étaient alors tournés vers des musiciens professionnels, embauchés à grands frais pour rendre compte de la magnificence des *scuole*¹⁰⁴. Ce choix n'avait pas pu être fait par les gouverneurs des *ospedali*, leurs revenus parfois importants devant avant tout être consacrés à l'assistance aux nécessiteux dont le nombre augmentait sans cesse, ce qui impliquait des dépenses considérables. Les dimensions relativement réduites des *scuole* et leur mode de fonctionnement spécifique rendaient possible une forme réduite d'assistance, difficilement comparable avec la charité à grande échelle exercée par les *ospedali*. Les gouverneurs avaient cependant pu prendre modèle sur les *scuole* en ce qu'elles avaient démontré que l'activité musicale pouvait engendrer un revenu : en effet,

¹⁰³ *Capitoli... Derelitti, op. cit., p. 59-60.*

¹⁰⁴ « The second-half of the fifteenth-century represented an awakening of sorts for the *scuole*, as they adapted their long-standing traditions to make room for a new role for music, even more valued during the Renaissance. [...] The new polyphonic styles required a level of musical sophistication that could not be reliably found among the poor brothers of the *scuole*, who had traditionally done the singing, so the *scuole* turned, not without some initial difficulties, to professionals, and also began to hire trained instrumentalists » (GLIXON (Jonathan), *Honoring God...*, *op. cit.*, p. 105).

la présence de bons musiciens était souhaitable « à la fois pour l'honneur de cette très heureuse ville, où le monde entier se rassemble, et pour le bien des *scuole*, dont les revenus sont accrus par le nombre de gens qui y viennent pour la musique et les autres cérémonies »¹⁰⁵.

Cet aspect a été relevé par tous les historiens des *ospedali*, voyant dans la naissance des chœurs une simple nécessité économique¹⁰⁶. Si tel n'était pas le cas, les raisons contextuelles, musicales et politiques entrant également en ligne de compte, il est indéniable que les gouverneurs avaient perçu tout l'avantage que retireraient leurs institutions à développer, au sein même du groupe des enfants reçus par charité, une formation musicale. En effet, il était bien moins coûteux d'embaucher d'excellents professeurs, chargés de composer la musique du chœur et de l'enseigner aux enfants, que de recruter chaque année, pour une période donnée, un orchestre et un chœur pour exécuter ces œuvres. Cela permettait en outre de contourner les interdictions touchant les monastères et auxquels les *ospedali* étaient partiellement assujettis concernant l'introduction de musiciens de sexe masculin au sein des établissements sous clôture, puisqu'une partie de l'enseignement était assurée en interne par les musiciennes elles-mêmes. De plus, les gouverneurs assuraient ainsi à leurs pensionnaires une formation appréciée auprès de leurs éventuels futurs époux ou des monastères dans lesquels elles pouvaient faire profession, obtenant souvent en contrepartie une réduction de dot et répondant ainsi au double objectif des *ospedali* : extraire les enfants de la misère et leur assurer un établissement honnête une fois devenus adultes¹⁰⁷.

Pour des institutions financées principalement par les dons et les legs des bienfaiteurs, la possibilité d'attirer un public nombreux lors des offices en faisant chanter ceux-ci par des voix angéliques n'était pas négligeable. Les gouverneurs des Derelitti en prirent rapidement conscience, puisque dès 1575, ils décidèrent que le produit des quêtes faites pendant les

¹⁰⁵ Venise, ASV, *Consiglio dei Dieci – parti comuni*, b. 59, n° 68, cité par *Ibid.*, p. 153.

¹⁰⁶ On trouve par exemple cette affirmation sous la plume de GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale, op. cit.*, p. 17 ; ELLERO (Giuseppe), « Origini e sviluppo della musica nei quattro grandi *ospedali* di Venezia », dans *Nuova rivista musicale italiana*, n° 13, 1979, p. 160-167 et ARNOLD (Denis), « L'attività musicale », dans AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia) (dir.), *Nel regno dei poveri : arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna (1474-1797)*, Venise : Arsenale, 1989, p. 22.

¹⁰⁷ C'est ainsi que Paolo Pancino expliquait le développement des chœurs des *ospedali* par « *la necessità di rispondere ad una esigenza di manifestazioni musicali assai viva in quel tempo (forse anche con l'intento di attirare più facilmente la gente nelle chiese) e di fornire in più alle fanciulle che ne avevano l'attitudine, accanto alla « dote » pecuniaria, una « dote » musicale evidentemente assai apprezzata* » (PANCINO (Paolo), « Il problema dei rapporti tra insegnamento e vita musicale a Venezia fino alla caduta della Repubblica : i quattro conservatori », dans VERARDO (Pietro) (dir.), *Il conservatorio di musica Benedetto Marcello di Venezia (1876-1976)*, Venise : Stamparia di Venezia, 1977, p. 192). Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, Charles Burney donnait déjà un témoignage de la valeur ajoutée de cette « dot » musicale : « *In the private families, into which the girls of the Conservatorios marry, it is natural to suppose that good taste and a love for music are introduced* » (BURNEY (Charles), *The present state..., op. cit.*, p. 195).

offices chantés irait pour moitié à la construction de l'église, et pour moitié à la constitution de dots, ce qui témoignait d'une pratique à la fois bien implantée et rémunératrice¹⁰⁸. La promotion d'une formation musicale de haut niveau répondait à une double finalité : parvenir à une forme d'autogestion répondant aux idéaux de la Réforme catholique, qui avait préconisé d'inciter les pensionnaires à contribuer aux frais des institutions qui les hébergeaient, et attirer en nombre les mélomanes, généreux donateurs potentiels. Si l'apprentissage des bases du chant n'était pas rare dans les établissements accueillant des orphelins, le fait de faire de ces derniers des musiciens capables de rivaliser avec les meilleurs chanteurs et instrumentistes de l'opéra était spécifique aux institutions vénitienes, et s'expliquait précisément par le contexte particulier à la République Sérénissime :

Ce qui pousse les gouverneurs à développer une initiative jugée auparavant « non importante » semble donc la double exigence économique consistant à responsabiliser les jeunes hôtes envers leur subsistance, mais aussi à mettre la musique liturgique au service du mécanisme financier typique de la bienfaisance hospitalière ; le chant et le décorum liturgique attirent dans les églises des *ospedali* une clientèle qui se traduira très rapidement en aumônes dominicales et en riches legs de testateurs sympathisants [...]. Une autre preuve du fait que le facteur économique constituait la principale raison, même si ce n'était pas la seule, du développement des chœurs musicaux est apportée par l'accueil de jeunes chanteuses « surnuméraires », c'est-à-dire qui, bien que ne remplissant pas les conditions familiales requises par les statuts, commencèrent à être adjointes aux petites élèves internes pour renforcer le chœur dans les différentes périodes de crise [...]. Un tel phénomène musical unique en Europe naquit et fut entretenu par une sage combinaison entre l'intérêt économique (autogestion) de l'entreprise charitable typique à Venise et la mentalité éducative de la Contre-Réforme, dont était éprise sa classe dirigeante¹⁰⁹.

La mention précoce d'un revenu tiré de l'activité musicale des filles des Derelitti permet de supposer que celle-ci était rentable, mais les atermoiements des gouverneurs des Mendicanti au début du XVII^e siècle viennent nuancer cette opinion. En effet, s'il est certain que la qualité des musiciennes contribuait fortement à attirer dans les églises nombre de curieux, ceux-ci pouvaient à l'origine entendre le chœur sans bourse délier, puisque seule la mise en place de concerts sacrés, en dehors des offices, se traduisit par la location des chaises et la vente des livrets (cf. *infra*). Les revenus extraits de l'activité musicale étaient donc aléatoires, ce qui amenait les gouverneurs à s'interroger régulièrement sur le bien-fondé de l'investissement qu'ils effectuaient en consacrant des sommes parfois importantes à la formation musicale des *putte*.

¹⁰⁸ ELLERO (Giuseppe), « Origini e sviluppo... », *art. cit.*, p. 164.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 167.

Le cas de l'*ospedale* des Mendicanti est à cet égard particulièrement éclairant : entre 1605 et 1624, la congrégation hésita longuement à développer, comme l'avaient fait les trois autres *ospedali*, une activité musicale embryonnaire mais dont la rentabilité semblait incertaine. Dès 1600, les fillettes recueillies par charité aux Mendicanti apprenaient les rudiments du chant pour accompagner les offices liturgiques, mais les œuvres plus élaborées chantées en Carême étaient confiées aux pensionnaires d'autres institutions charitables, qui recevaient pour cela des émoluments parfois importants¹¹⁰. Cette dépense fut rapidement jugée déraisonnable par la congrégation qui choisit de confier les chants de Carême aux pensionnaires de l'*ospedale*, qui avaient probablement reçu dès 1605 des leçons de musique des huit filles acceptées spécifiquement dans l'*ospedale* pour « réciter l'office divin »¹¹¹. Dès 1610, la plupart des chanteuses de la semaine pascale étaient les *putte* de l'*ospedale*, venues « aider à chanter », touchant pour seule rémunération des pièces d'étoffe (mouchoirs et « bagatelles »)¹¹². L'absence de toute mention ultérieure aux chanteuses provenant d'autres institutions vénitiennes laisse supposer que l'offre musicale était entièrement assurée par les demoiselles des Mendicanti, hypothèse confirmée en 1617 par une décision de la congrégation, qui précisait que les députés à l'église devaient offrir en contrepartie aux chanteuses « le présent qu'ils estimeraient justifié »¹¹³.

L'année suivante, les gouverneurs de l'*ospedale* franchirent une étape supplémentaire en embauchant Marietta Giusti, fille de l'organiste de la basilique ducale, pour jouer de l'orgue et enseigner la musique aux *putte*. La question des émoluments de la musicienne n'était pas évoquée, mais les gouverneurs précisèrent que si elle quittait l'institution ou en était renvoyée, son père devrait payer l'intégralité des frais engagés par l'*ospedale*¹¹⁴. Si l'organiste fut renvoyée la même année, il semble que cela ne fut pas pour des motifs économiques mais bien en raison des « désordres » qu'elle, son père et deux chanteuses

¹¹⁰ En 1605, 1606 et 1609, le chœur de la *Casa delle Zitelle* vint ainsi chanter trois jours par semaine les complies, pendant tout le Carême, touchant en contrepartie la somme non négligeable de vingt ducats (Venise, IRE, MEN C 2, fol. 178, 3 avril 1605, 14 mai 1606 et 7 juin 1609). Selon la liste des pensionnaires dressée en 1598, les Zitelle comptaient alors trente-quatre musiciennes, ce qui expliquerait l'importance de la somme versée par les gouverneurs des Mendicanti (Venise, IRE, ZIT G 1, 7 janvier 1598 n. st.). En 1610, ces derniers versèrent également sept lires à une chanteuse de la Pietà prénommée Marieta et venue chanter dans l'église de l'*ospedale* pendant la semaine pascale (Venise, Archivio storico degli ospedali civici riuniti (OCR), *Atti degli antichi ospedali (AAO)*, b. 6, processo B5, n° 14, 14 janvier 1610 n. st.).

¹¹¹ Le terme « servir la recita de divini officii » pourrait prêter à confusion s'il ne se trouvait dans la rubrique consacrée au chœur dans les archives des Mendicanti, ne laissant aucun doute sur le fait qu'il s'agissait bien de chanter lors des offices (Venise, IRE, MEN C 2, fol. 177, 27 février 1605 n. st.).

¹¹² Venise, OCR, *AAO*, b. 6, processo B5, n° 14, 14 janvier 1610 n. st.

¹¹³ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 177, 12 juillet 1617.

¹¹⁴ Venise, IRE, MEN C 3, p. 295, 10 juin 1618.

avaient introduit dans le chœur¹¹⁵. Toutefois, la congrégation décida en décembre 1618 de confier à plusieurs gouverneurs une enquête visant à s'assurer que l'activité musicale n'engendrait ni « abus » ni « dépenses inutiles » pour l'institution, indiquant que la rentabilité du chœur n'était pas encore assurée¹¹⁶.

Cependant, l'opinion de Pier Giuseppe Gillio selon laquelle l'activité musicale aurait coûté infiniment plus aux *ospedali* qu'elle ne leur aurait rapporté est inexacte, du moins en ce qui concerne le XVII^e siècle¹¹⁷. Les arguments avancés – perte des revenus issus de la *tasca*, que n'accomplissaient pas les musiciennes, versement des salaires aux professeurs de musique – n'étaient pas valables avant le XVIII^e siècle, les musiciennes étant à l'origine soumises aux mêmes règles que l'ensemble des pensionnaires, et les coûts étant réduits au maximum en ne faisant appel qu'à un nombre restreint de musiciens professionnels pour enseigner et composer la musique. Une étude précise de la comptabilité de chaque *ospedale* serait souhaitable pour identifier précisément la part des revenus issus de l'activité musicale dans les recettes globales des *ospedali*, mais aucun historien ne s'est encore attelé à ces sources, à la fois éparées et incomplètes. Quelques informations peuvent néanmoins être déduites des archives des *ospedali*. La décision de la congrégation des Derelitti d'affecter en 1575 la moitié des recettes des quêtes effectuées pendant les offices chantés aux dots indique ainsi que l'activité musicale était une source de revenus conséquents. Dans les années 1770, le fait de reverser aux musiciennes des Mendicanti l'intégralité des sommes issues de la location des *scagni*, chaises utilisées pendant les concerts spirituels, afin de les convaincre de « se passionner avec le plus grand soin, le plus grand plaisir et la plus grande application » pour l'exercice de la musique n'était pas neutre : l'activité musicale engendrait en effet suffisamment de revenus pour que, même divisées par la soixantaine de musiciennes que comptait alors le chœur, les sommes versées à chacune fussent suffisantes pour les motiver à s'appliquer davantage¹¹⁸.

De fait, les quelques documents comptables conservés et relevant mois par mois les recettes issues de la location des *scagni* démontrent que les sommes concernées étaient loin d'être ridicules. Aux Mendicanti, dans les années 1750, la location des sièges pendant les concerts rapportaient entre deux-cents et quatre-cents ducats par an, l'inflexion observée à la

¹¹⁵ « *Licenziati dall'ospedale Venturina, Beatrice e Paolo Giusti con le sue figlie per aver fomentato disordini nel coro* » (Venise, IRE, MEN B 1, fol. 99v, 2 septembre 1618).

¹¹⁶ Venise, IRE, MEN C 3, p. 295, 8 décembre 1618.

¹¹⁷ « *Non si insisterà mai abbastanza sull'incolabile divario tra spesa per l'attività musicale e consistenza delle oblazioni incamerate alle funzioni* » (GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento : quadro storico e materiali documentari*, Florence : L. S. Olschki, 2006, p. 191).

¹¹⁸ Venise, ASV, OLP, b. 651, 28 août 1731.

fin de la décennie se poursuivant au début des années 1760 pour remonter à partir de 1764 (cf. figure 11)¹¹⁹. Aux Incurabili, la location des *scagni* rapporta 153 ducats en 1776¹²⁰.

Les sommes n'étaient certes pas extravagantes, si l'on considère qu'une seule dot coûtait à la même époque à l'*ospedale* des Mendicanti entre 137 et deux-cents ducats, mais elles auraient suffi à compenser l'ensemble des dépenses occasionnées par l'activité liturgique si elles n'avaient pas été reversées partiellement puis intégralement aux musiciennes¹²¹.

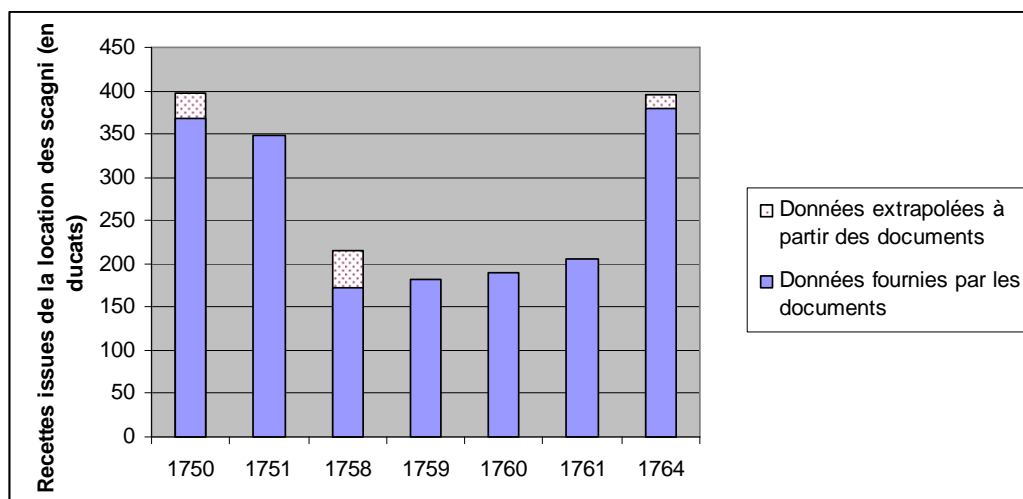


Figure 11 : Recettes de l'*ospedale* des Mendicanti issues de la location des *scagni* entre 1750 et 1764

Si les recettes les plus évidentes engendrées par l'activité musicale étaient celles issues des quêtes et de la location des sièges pendant les concerts, il convient de ne pas oublier les revenus induits, plus difficilement quantifiables mais tout aussi essentiels à la survie économique des *ospedali*. En effet, l'exercice de la musique visait avant tout à attirer dans les chapelles de ces institutions de riches bienfaiteurs, aptes à léguer de fortes sommes aux musiciennes qu'ils appréciaient particulièrement. Nul doute que ce but avait été atteint en 1630, lorsque le libraire Pietro Coletti légua deux-cents ducats aux chanteuses des Derelitti, « en raison de l'affection [qu'il] leur [portait] pour les avoir entendu chanter à toutes les fêtes depuis deux ans avec beaucoup de plaisir, ce qui [lui avait] permis d'échapper à bien des

¹¹⁹ Ces chiffres sont issus des documents comptables conservés à Venise, ASV, *OLP*, b. 864, b. 865, b. 868, b. 869, b. 670, b. 871 et b. 874. L'année vénitienne commençant le 1^{er} mars et non le premier avril, certaines données sont incomplètes pour les années civiles concernées, ce qui a conduit à extrapoler les chiffres des années 1750, 1758 et 1764, qui apparaissent en pointillé sur la figure 11. Même sans extrapolation, les données chiffrées des années 1764 et 1765 indiquent une hausse certaine des revenus issus des *scagni*, puisque les recettes atteignaient 379 ducats pour les seuls mois de mars à décembre 1764, soit près du double des revenus des mêmes mois en 1758, et vingt ducats en janvier et février 1765, deux fois plus qu'en janvier et février 1762.

¹²⁰ Venise, ASV, *OLP*, b. 911, n° 472, [février 1777].

¹²¹ Les documents comptables indiquent en effet toujours les dépenses dues à l'activité de l'église (cierges, messes, dépenses diverses) en regard des recettes engendrées par la location des *scagni*, les deux colonnes s'équilibrant généralement, à quelques dizaines de livres près.

compagnies qui auraient pu [lui] être préjudiciables »¹²². C'était avant tout cette valeur ajoutée symbolique de la musique qui expliquait que les gouverneurs eussent cru bon d'étendre la formation offerte aux *putte* au chant et aux instruments, afin que l'activité musicale dépasse l'amateurisme en vigueur dans les autres orphelinats de la péninsule.

3. Les prémices d'une activité musicale dans les *ospedali*

Il ne faut pourtant pas sous-estimer, dans le phénomène des chœurs féminins, les raisons à la base de l'assistance éducative dans une époque marquée par la Contre-Réforme. Même si elle attachée à une ancienne tradition d'autonomie vis-à-vis de l'Église, Venise est plus que jamais sensible à la vision religieuse de l'assistance, particulièrement dans des lieux nés du ferment social de la Réforme catholique. Dans le grand *ospedale* vénitien, dirigé par un groupe de laïcs dévots réunis en confraternité de dévotion, seront toujours liées des raisons relatives à l'amour de la patrie et à l'engagement civil et des raisons théologiques. La charité qu'ils exerçaient – comme on peut le lire dans le préambule des statuts – était justement la vertu théologale de la charité, don divin intrinsèquement lié à l'amour du prochain. L'honneur et la gloire de Dieu sont toujours posés en exergue à toute activité au service de l'*ospedale*, et donc également à l'activité musicale, aussi bien celle des filles que celle de leurs professeurs « pour la gloire de Dieu et la dignité du culte divin »¹²³.

La musique était ainsi destinée à l'origine à accompagner les prières « pour la plus grande gloire de Dieu qui [comme le précisaient les gouverneurs des Mendicanti en 1733] aime être loué par les timbales et par le chœur, par le psaltérion et par la harpe, par les cordes et par l'orgue »¹²⁴. Bien évidemment, les gouverneurs n'étaient insensibles ni aux revenus que pouvait engendrer l'activité musicale, ni aux avantages personnels qu'ils pouvaient en retirer, mais le développement des chœurs avait à l'origine un but liturgique. Selon Denis Arnold, la musique étant « l'une des disciplines de prédilection des humanistes de la Renaissance, il était naturel qu'elle vint à faire partie »¹²⁵ de l'enseignement dispensé aux orphelins des *ospedali*, tandis que Paolo Pancino voyait dans les premiers balbutiements des chœurs « dans des lieux où l'organisation de chaque activité éducative et charitable était fondée sur des bases strictement religieuses et moralisatrices, une conception de la musique comme moyen d'édification religieuse basée sur l'expérience de Philippe Neri »¹²⁶. De fait, il n'était pas anodin que les représentants des nouveaux ordres religieux, présents dès l'origine dans les *ospedali*, aient aussi mené une réflexion de fond sur le statut de la musique dans les offices.

¹²² Venise, IRE, DER E 2, n° 1-C-78.

¹²³ ELLERO (Giuseppe), « Origini e sviluppo... », *art. cit.*, p. 165-166.

¹²⁴ Venise, ASV, *OLP*, b. 652, 12 mars 1733.

¹²⁵ ARNOLD (Denis), « L'attività musicale... », *art. cit.*, p. 99.

¹²⁶ PANCINO (Paolo), « Il problema dei rapporti... », *art. cit.*, p. 192.

Les Théatins étaient ainsi réputés dès le XVII^e siècle pour l'excellence de la musique accompagnant les prières pour les défunts, ces saluts hebdomadaires connaissant un grand succès dans la péninsule, au point de s'exporter outre-monts à la fin du siècle¹²⁷.

L'utilisation de la musique à des fins attractives, qui faisait écho à l'affirmation de Philippe Neri, convaincu que le plaisir musical était un fort moteur pour inciter les chrétiens à la pratique des exercices spirituels, rencontrait toutefois de fortes résistances. Dès 1566, les gouverneurs des Derelitti durent ainsi statuer sur l'accompagnement chanté des vêpres dominicales, accusé en 1568 de perturber les malades et d'être « inconvenant », car les musiciennes chantaient dans la nef, au contact des auditeurs, dont « certains [...] ne venaient pas par dévotion »¹²⁸. Cette mention est la première attestant d'une activité musicale féminine dans un *ospedale*, mais on trouvait dès 1531 un témoignage de Marino Sanudo au sujet des chanteurs masculins des Derelitti et des Incurabili :

Et viennent les enfants de l'*ospedale* des Incurabili et des Santi Giovanni e Paolo, d'un côté vêtus de bleu, de l'autre de blanc, deux par deux auxdites funérailles en chantant les litanies et en disant tous *Ora pro eo*, chose belle à voir¹²⁹.

En effet, le choix de recourir uniquement aux services des voix féminines n'était pas évident, le chant liturgique étant traditionnellement confié aux petits garçons dans les institutions charitables mixtes : dans les conservatoires napolitains comme dans les hôpitaux parisiens de

¹²⁷ En 1685, le *Mercurie galant* décrivait ainsi ces cérémonies inédites en France et qui rencontraient à Paris un franc succès : « Les théatins continuent tous les mercredis leurs prières pour les morts, selon leur usage en Italie. Elles commencent par un *De Profundis* que ces pères chantent ; ensuite on chante un psaume ou un motet qui convient à cette pieuse institution. Un prédicateur monte après en chaire ; ensuite, on chante un psaume ou un motet qui convient à cette pieuse institution. Un prédicateur monte après en chaire et fait une petite exhortation d'un peu plus d'un quart d'heure. Elle est suivie d'un autre motet, après quoi l'on donne la bénédiction du saint sacrement. Il y a de grandes indulgences accordées par le saint-siège à ceux et à celles qui y assistent. Les prédicateurs sont tous des gens choisis, et celui qui fait la musique, et qui a pris ce qu'il y a de plus excellents musiciens dans Paris, est ce fameux romain M. Lorenzani, qui étoit maître de la musique de la feue Reine [...]. Le grand monde qui se trouve à ces prières marque mieux que toutes sortes d'éloges combien on est satisfait de cette musique » (*Le Mercurie galant*, Paris : s. n., octobre 1685, p. 272).

¹²⁸ Venise, IRE, DER B 1, 10 août 1566 et 1^{er} novembre 1568. La même critique était adressée en 1685 aux Théatins par Seignelay, alors ministre de la Marine, dans une lettre adressée à l'archevêque de Paris : « On s'est plaint au roy que les Théatins, sous prétexte d'une dévotion aux âmes du Purgatoire, faisoient chanter un véritable opéra dans leur église, où le monde se rend à dessein d'entendre la musique ; que la porte en est gardée par deux suisses, qu'on y loue les chaises 10 s., qu'à tous les changemens qui se font, et à tout ce qu'on trouve moyen de mettre à cette dévotion, on fait des affiches, comme à une nouvelle représentation. Sur quoy S. M. m'ordonne de vous escrire pour sçavoir de vous s'il y a quelque fondement à cette plainte, et pour vous dire que, dans le mouvement où sont les religionnaires pour leur conversion, il seroit peut-estre à propos d'éviter ces sortes de représentations publiques que vous sçavez leur faire de la peine, et qui peuvent augmenter l'esloignement qu'ils ont de la religion » (Lettre du marquis de Seignelay à l'archevêque de Paris, 6 novembre 1785, transcrite dans DEPPING (George-Bernard) (éd.), *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, Paris : Imprimerie nationale, 1851, t. II, p. 602-603).

¹²⁹ SANUDO (Marino), *I diarii di Marino Sanuto*, Venise : s. n., 1879-1889, vol. LV, col. 90,

la Trinité ou du Saint-Esprit-en-Grève, seuls les enfants de sexe masculin recevaient cet enseignement. Cela s'expliquait bien entendu par l'interdit traditionnel pesant sur le chant féminin à l'église¹³⁰, qui avait exclu de fait les femmes des maîtrises, mais pouvait également répondre à des motifs utilitaires : l'hôpital de la Trinité sélectionnait ainsi « ceux qui [avaient] de la voix et des dispositions pour ses deux chœurs de chantres chargés, entre autre choses, de chanter les heures » et destinés à prendre les ordres une fois adultes¹³¹. Si l'apprentissage de la musique n'était pas exclu pour les fillettes recueillies dans des établissements dévolus exclusivement au sexe féminin, comme l'illustre l'exemple de l'hôpital parisien des Cent-Filles où les orphelines chantaient la messe et les vêpres¹³², le cas vénitien était exceptionnel en ce qu'il exclut presque immédiatement les petits garçons l'activité musicale.

De fait, le témoignage de Marino Sanudo rendait compte d'une réalité déjà en déclin, puisque dès le milieu du XVI^e siècle, seules les chanteuses étaient évoquées dans les archives des Derelitti, tandis que les gouverneurs des Incurabili ne mentionnaient plus qu'un « chœur des filles » en 1573¹³³. Dans les quatre *ospedali*, une formation musicale de base semble cependant avoir été dispensée au moins jusqu'aux premières décennies du XVIII^e siècle à l'ensemble des enfants, filles et garçons, afin qu'ils puissent participer aux processions funéraires « avec l'accompagnement des chants ou des psaumes relatifs à ce pieux office »¹³⁴. Il n'est pas impossible que les « marches de charité » confiées aux orphelins et destinées à recueillir les aumônes des passants aient également eu lieu en musique, comme le rappelait l'une des inscriptions commémoratives du vestibule de la seconde église de la Pietà, indiquant qu'en 1525, « les aumônes ayant diminué, les besoins du lieu pieux ayant augmenté, on tenta de restaurer l'antique piété et l'on permit de quêter dans les rues avec l'enseigne [de l'*ospedale*] et des instrumentistes »¹³⁵. Néanmoins, l'apprentissage du chant ne dépassa pas le

¹³⁰ Cette interdiction avait été promulguée en 653 par le concile de Chalon-sur-Saône, dont le canon 19 appelait les fidèles au respect des lieux saints, en interdisant dans l'enceinte de l'église les chansons grivoises et les chœurs de femmes (PONTAL (Odette), *Histoire des conciles mérovingiens*, Paris : Cerf, 1989, p. 219)

¹³¹ ROBIN-ROMERO (Isabelle), *Les orphelins de Paris : enfance et assistance (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 180.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Venise, OCR, AAO, b. 48, processo MM, 1573.

¹³⁴ Venise, IRE, MEN B 5, 18 avril 1728.

¹³⁵ Il arrivait également dans d'autres villes que les orphelins jouent de la musique dans les rues, notamment à l'occasion de processions. C'est ainsi que Marino Sanudo disait avoir vu à Rome, en 1522, une procession visant à faire parcourir la ville à de jeunes orphelines de Santo Spirito in Saxia, guidée par des gardes suisses et de jeunes orphelins du même hôpital jouant des instruments à vent (SANUDO (Marino), *I diarii...*, *op. cit.*, vol. XXXIX, col. 77). Gustave Reese rappelle quand à lui la célébrité qu'avait connue un orchestre florentin composé exclusivement d'orphelins et se produisant à Pistoia, Lucques et Ferrare (REESE (Gustave), *Music in the Renaissance*, Londres : Dent and Sons, 2^e éd. rev., 1959, p. 546). Au XVII^e siècle, on sait également que les orphelins des quatre conservatoires napolitains accompagnaient fréquemment processions et fêtes religieuses (ARNOLD (Denise), « Instruments and instrumental teaching in the early Italian conservatories », dans *The Galpin society journal*, n° 18, 1965, p. 73-74).

stade de l'initiation pour les petits garçons dans les *ospedali* vénitiens, à l'exception de celui des Mendicanti, où les gouverneurs hésitèrent un temps à offrir aux enfants des deux sexes la même éducation musicale. Le cas de cet *ospedale* était un peu particulier, car il hébergeait à partir de 1621 une petite communauté d'Oratoriens, auxquels était confiée l'éducation spirituelle des orphelins ainsi que l'apprentissage de la lecture, de l'écriture et du chant¹³⁶. Certains d'entre eux étaient spécifiquement destinés « au service de l'Église », l'éducation musicale ayant alors, comme dans l'hôpital parisien de la Trinité, une visée purement utilitaire¹³⁷. C'est peut-être ce qui explique les atermoiements des gouverneurs, qui avaient hésité en 1628 à former également filles et garçons à la musique, avant d'abandonner cette idée pour adopter le modèle déjà en vigueur dans les autres *ospedali* d'un chœur uniquement féminin¹³⁸.

Le choix de n'offrir de dispenser qu'aux petites filles une formation musicale complète s'expliquait principalement par deux facteurs. Le premier était lié aux altérations inévitables de la voix masculine au moment de la puberté. Dans des institutions où la musique n'était qu'un accessoire à la liturgie, le problème était aisément résolu en remplaçant les chanteurs devenus trop âgés par des orphelins encore pourvus de voix enfantines. Ce subterfuge était toutefois impossible à Venise, où les *ospedali* avaient pour ambition de fournir, à travers les chœurs, un instrument de prestige à la République, capable de chanter la louange divine mais aussi la gloire de la ville. Cela nécessitait donc un long apprentissage, la seule pureté des voix d'enfant, si elle n'était doublée d'une technique irréprochable, ne suffisant pas à faire des chœurs des attractions dignes d'intérêt. C'est également pour cette raison que, à l'exception de rares enfants prodiges exhibés comme tels avant leur dixième anniversaire, les musiciennes des *ospedali* étaient toutes adultes, l'accession au statut de « fille du chœur » à part entière n'ayant lieu qu'à l'adolescence, celui de soliste étant réservé aux *putte* âgées de vingt-et-un ans et plus (cf. *infra*). Cette inégalité physique entre enfants des deux sexes avait été résolue à Naples par la pratique de la castration des garçons, qui fournissait une garantie supplémentaire de conservation des qualités vocales aux gouverneurs des conservatoires. À Venise, en revanche, le choix fut fait de prodiguer aux seules filles une formation musicale complète, la structure même des *ospedali* se prêtant davantage à un enseignement long en direction du sexe féminin.

¹³⁶ *Ordini che osservar si devono dalli divoti fratelli del Pio oratorio di San Filippo Neri situato in Venezia nell'Ospitale di S. Lazzaro e Mendicanti*, Venise : A. Bortoli, 1765, 32 p.

¹³⁷ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 179, 3 novembre 1636.

¹³⁸ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 145, 30 octobre 1628.

En effet, la volonté de faire participer les enfants à leur propre salut en insistant sur la valeur du travail avait conduit les gouverneurs des institutions charitables vénitiennes à placer les petits garçons en apprentissage dès leur plus jeune âge, tandis que les fillettes demeuraient dans leur *ospedale* jusqu'à ce qu'elles soient en âge de se placer comme servantes, de se marier ou d'entrer dans les ordres. Cela fournissait aux gouverneurs l'assurance de disposer pendant plusieurs années d'enfants pouvant recevoir une longue formation, tout en conservant la possibilité d'écarter les éléments jugés insuffisamment doués pour le service du chœur. Il n'est pas impossible non plus que les gouverneurs aient perçu l'attrait qu'exercerait sur le public un chœur composé uniquement de demoiselles, l'exemple des « désordres » occasionnés par les chants des *putte* des Derelitti au milieu du XVI^e siècle ayant pu donner un avant-goût de l'effet produit par les musiciennes.

CHAPITRE 2

L'ÉPICENTRE DE LA VIE MUSICALE VÉNITIENNE

L'exercice de la musique, arrivé à un si haut degré, commença par des débuts humbles et fortuits. Comme il y avait une église et des jeunes filles d'âge tendre qui y étaient liées, il n'était pas étrange, et même il était louable qu'elles cherchent à chanter de façon convenable certaines prières, qui étaient limitées en 1617 à quelques oraisons dans l'après-midi, lesquelles étant réglées par l'orgue dont jouait une fille, qui fut acceptée dans le lieu à condition qu'elle paye les dépenses ; le goût [pour la musique] crût et l'art fut introduit. Mais cet art, qui avait amené avec lui des conséquences perturbatrices, fut la raison pour laquelle, l'année suivante, cette instrumentiste et les autres chanteuses furent renvoyées de l'*ospedale*. Mais, la musique trouvant toujours des génies, elle fut de nouveau introduite en 1624 et continuant à charmer avec un progrès constant, lorsqu'il fallut décider en 1653 s'il fallait s'en séparer ou continuer, la congrégation décida de continuer. L'exercice de la musique augmenta tellement au cours du temps qu'à dire la vérité, il en fut de nos jours presque réduit à être la seule occupation des femmes recueillies dans l'*ospedale* en tant que pauvres¹.

Ce témoignage sur l'origine de la musique aux Mendicanti, datable des années 1780, rappelle les hésitations initiales des gouverneurs de l'*ospedale* sur l'opportunité de maintenir une activité musicale dans leur institution. Les problèmes de discipline rencontrés avaient certainement leur part dans les doutes de la congrégation, mais celle-ci s'interrogeait plus largement sur le bien-fondé d'une activité potentiellement coûteuse et qui ne répondait pas nécessairement aux buts assignés à de tels établissements. Institutions charitables avant d'être des lieux d'enseignement de la musique, les *ospedali* étaient avant tout destinés à recueillir les nécessiteux, les malades et les enfants dépourvus de soutien familial, auxquels il fallait fournir les moyens de subvenir eux-mêmes à leurs besoins. Une initiation musicale entrait certes dans un projet global d'éducation des enfants, mais le développement de cette activité posait la question de sa rentabilité et de l'adéquation avec le but initial : en exemptant les musiciennes de la *tasca*, ce qui privait l'*ospedale* d'une partie de ses revenus tout en créant un statut à part pour les filles du chœur, ne gaspillait-on pas l'argent destiné aux pauvres ? En outre, il n'était pas besoin d'être un excellent musicien pour chanter la louange divine : si les gouverneurs finançaient sur les deniers de l'institution le salaire d'un musicien professionnel pour apprendre le chant aux enfants, était-ce vraiment pour la plus grande gloire de Dieu, ou

¹ Venise, ASV, PSO, b. 78, n° 105, « Relazione », s. d.

cette dernière n'était-elle qu'un prétexte au développement d'une activité mondaine pourvoyeuse de plaisir plus que de piété ?

Ces interrogations, qui apparaissaient par exemple dans les nombreuses réunions de la congrégation des Mendicanti destinées à statuer sur le devenir du chœur entre 1617 et 1624, expliquent l'émergence d'une école de musique de haut niveau au sein des *ospedali*. Dès lors que les gouverneurs avaient décidé de développer l'activité musicale afin de fournir à la République un nouvel instrument de prestige, tout en justifiant leur choix par des raisons liturgiques et économiques, ils devaient s'assurer que les chœurs étaient à la hauteur de cette ambition, et ne pouvaient donner lieu à aucune critique. Le choix de créer des chœurs uniquement du genre féminin posait également des problèmes de bienséance, les congrégations devant s'assurer que le fait de faire chanter des jeunes femmes dans une chapelle, de leur fournir un professeur de sexe masculin ou de leur faire apprendre certains instruments était convenable. Dès lors que les gouverneurs jugèrent nécessaire de développer une activité considérée comme utile à la fois à leurs institutions et à la République, ils durent justifier ce choix en faisant des chœurs de véritables attractions, ce qui impliquait un haut niveau d'exigence envers les musiciennes. En embauchant les meilleurs compositeurs du temps pour créer les œuvres nouvelles jouées dans leurs chapelles, en sélectionnant avec soin les *putte* dignes de faire partie du chœur et en vérifiant régulièrement que compositions et exécutantes répondaient toujours au goût du public, ils justifèrent le choix de fonder de véritables écoles de musique au sein d'établissements théoriquement dévolus à soigner la misère, la vieillesse et la maladie.

I. « A maggior gloria d'Iddio e a vantaggio del coro nostro » : la mise en place d'une formation musicale de grande qualité

Selon Jonathan Glixon, la professionnalisation de la musique dans les *scuole* à la fin du XV^e siècle, qui se traduisait par le financement d'une activité musicale externe, était dûe à l'émergence du nouveau style polyphonique². Il est fort probable que les chœurs des *ospedali*, encore balbutiants au début du XVII^e siècle, se soient eux aussi adaptés au style musical alors

² GLIXON (Jonathan), *Honoring God...*, *op. cit.*, p. 105.

en vigueur et aient commencé à pratiquer le style concertant et la monodie accompagnée, qui avait succédé depuis peu à la polyphonie. Cette évolution, symbolique d'un « mouvement général d'expression individuelle plus marquée que précédemment »³, impliquait le recours à d'excellents musiciens, ce qui obligeait les *ospedali* à recourir à des professionnels pour enseigner la musique aux filles du chœur. Bien que cette évolution ne se soit pas faite sans heurts ni hésitations de la part des gouverneurs, il n'est pas anodin qu'elle ait eu lieu globalement au même moment dans les quatre *ospedali*, alors même qu'une activité musicale existait déjà près d'un siècle auparavant aux Derelitti et aux Incurabili, tandis qu'elle n'était attestée que depuis quelques dizaines d'années à la Pietà, et était encore à l'état embryonnaire aux Mendicanti. Au-delà d'un effet de contexte déjà évoqué, on peut y voir une raison véritablement musicale, la volonté d'être en adéquation avec le style de l'époque fournissant probablement le délice nécessaire à la transformation d'une pratique amateur de la musique en véritable institutionnalisation des chœurs.

1. Dépasser l'amateurisme : le recrutement de musiciens professionnels

Si les chœurs pouvaient déjà être évoqués dans les archives des *ospedali* avant le début du XVII^e siècle, le terme désignait alors un lieu et non une assemblée de musiciens⁴. La date de naissance des chœurs ne doit donc pas être confondue avec les premières mentions d'activité musicale, mais bien correspondre à la constitution des ensembles musicaux en tant que corps organisés, distingués par le statut à part de leurs membres et dirigés par des professionnels employés spécifiquement à cet effet⁵. C'est ainsi que le chœur de la Pietà ne remontait pas à la fin du XVI^e siècle, comme pourrait le faire croire la dédicace des *Sacrarum modulationum...* de Ruggiero Giovanelli aux « jeunes virtuoses du lieu pieux et dévot de la Pietà »⁶, mais bien aux années 1620-1630, lorsque le compositeur Alvisi Grani fut choisi par

³ PERNON (Gérard), *Dictionnaire de la musique*, [s. l.] : Éd. J. P. Gisserot, 2007, entrée « Concerto », p. 71.

⁴ Le terme, qui apparaissait pour la première fois dans les archives des Incurabili en 1573, désignait en effet la pièce où se réunissaient les musiciennes pour chanter (Venise, OCR, AAO, b. 48, processo MM, 1573).

⁵ Cette distinction apparaissait par ailleurs dans les archives des *ospedali*, l'un des registres des Mendicanti séparant ainsi l'activité musicale et la fondation d'un chœur en intitulant l'une de ses rubriques « *Musica, e poi coro di musica* » (Venise, IRE, MEN C 3, p. 295).

⁶ La dédicace figurait sur l'édition vénitienne de 1598 et était due à l'éditeur Giacomo Vincenti : « *S'ella è vera, virtuose giovani, la opinione di quei filosofi che affermarono, coloro à cui non piaciono i concerti et le cose musicali oggetto dell'udita corporale, essere disconcertati d'animo et de costumi, di maniera che, in un certo modo si puo dire che non siano huomini. Sarà il verò ancora che quelli che molto si diletmano delle belle harmonie siano e di spirito e di civiltà molto pregiati. Potro adonque io liberamente dire che voi modestissime giovani, nodrite e custodite in loco così santo e soto la protetione della Clariss. S. Arcanzola da Ponte vostra suprema governatrice e gentildonna, per nobiltà di sangue e per santità di vita Illustriss., siate di costumi, di bontà e di devotione ornate ; poi che come ape andate raccogliendo nel giardino pieno di tanti fiori, che sono le*

les gouverneurs comme maître de chœur⁷. À sa mort, en novembre 1633, le musicien fut remplacé par Antonio Gualtieri « pour continuer une telle bonne œuvre », ce qui confirmait la mise en place pérenne d'un enseignement musical à la Pietà.

Le même phénomène était observable, de façon plus précoce encore, aux Derelitti, où Baldassare Donati était mentionné dès 1604 comme maître « qui enseignait à chanter aux filles »⁸ : célèbre compositeur, il occupait le poste prestigieux de maître de chapelle à la basilique ducale lorsqu'il fut chargé par les gouverneurs de l'*ospedale* d'apprendre la musique aux *putte*. On peut voir dans l'emploi d'un musicien confirmé, célèbre et jouissant d'une longue expérience de l'enseignement auprès de la *schola cantorum* de la basilique, le choix des gouverneurs de promouvoir la musique au sein de leur institution. La volonté de poursuivre l'expérience était manifeste dans la décision de la congrégation de confier aux trois députés aux filles le soin de trouver un remplaçant à Baldassare Donati après le décès de ce dernier⁹. Aux Incurabili, la première mention d'un professeur de musique remontait à 1648, date de la mort de Giovanni Antonio Rigatti, dont la pierre tombale rappelait l'activité didactique¹⁰. La perte des archives de cet *ospedale* permet toutefois de supposer que le compositeur n'était pas le premier maître de chœur nommé par les gouverneurs, sans qu'il soit pour autant possible de connaître le nom de ses prédécesseurs.

Aux Mendicanti, l'organisation de l'activité musicale se fit de façon quelque peu différente, puisque le premier professeur de musique apparaissant dans les archives n'était pas mentionné en temps que maître de chœur mais comme organiste et professeur de musique. Il s'agissait de Marieta Giusti, recrutée en juin 1618, ce qui constituait une originalité supplémentaire, les professeurs embauchés par les autres *ospedali* étant tous de sexe masculin. On peut y voir la continuation de l'habitude prise dès les premières années

*diverse compositioni di diversi musici, le migliori e quelle riponete in voi stesse per porgerle, fatte miele suavissimo al gusto di quelli che bene concertati l'ascoltano volentieri ; io per ciò vi invio questi piacevoli fiori spirituali e ve ne faccio dono, acciò come cosa pietosa e parto nato dal Signor Ruggiero Giovannelli, huomo in questa professione singolare, ripoponiate fra gli altri odoriferi, già da voi raccolti, e che à questa nobilissima città porgete, con tanto vostro honore e tanta sodisfazione e tanto applauso di tutto il popolo. Piaccia al Signore di farmi degno delle vostre orationi, e preghiere, che con questi concerti musicali le porgerete si come io humilmente mi vi raccomando e prego dal Signore ogni bene » (GIOVANELLI (Ruggiero), *Sacrarum modulationum quas vulgo motecta appellant, quae quinis et octonis vocibus concinuntur*, 2^e éd., Venise : Giacomo Vincenti, 1598).*

⁷ Intrumentiste dans l'orchestre de la basilique ducale, Alvise Grani avait probablement été l'élève de Giovanni Gabrieli, dont il publia une partie des œuvres. Si l'on ignore la date à laquelle il fut engagé comme maître de chœur à la Pietà, on sait en revanche qu'à sa mort, en 1633, « serviva p[er] insegnar di musica et sonar alle fie di questo loco [della Pietà] » (Venise, ASV, OLP, b. 892, Terminazioni, 20 novembre 1633, p. 76).

⁸ Venise, IRE, DER B 1, 18 janvier 1604.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ « Musicus eximius docuit cantare puellas quae lapide et lacrymis ac prece membra tegunt » (transcrit par CICOGNA (Emanuele Antonio), *Delle iscrizioni veneziane*, Bologne : Forni, réimpr. anast. de Venise, 1834, vol. v, p. 350).

d'existence de l'*ospedale* de recourir à une forme d'enseignement interne aux *putte*, l'organiste ayant été acceptée comme pensionnaire en contrepartie de ses leçons de musique, ou simplement une résurgence du modèle monacal, dans lequel la sœur organiste faisait également office de professeur. Cependant, il est possible que le père de l'organiste ait été maître de chœur sans le titre, puisque la congrégation prenait en septembre 1618 la décision de « licencier Venturina, Beatrice et le *maestro* Paolo Giusti organiste, avec ses deux filles » en exigeant que « les compositions et les livres de musique créés et employés » dans l'*ospedale* restent la propriété de ce dernier¹¹. Le titre de *maestro* donné à Paolo Giusti, et surtout la mention des œuvres éventuellement composées pour le chœur laissent supposer que le musicien, qui appartenait par ailleurs à la chapelle de la basilique de Saint-Marc, occupait alors les fonctions de maître de chœur.

Si les « filles du chœur » apparaissaient déjà dans la première version des statuts de l'*ospedale*, imprimée en 1619, la mise en place d'une activité musicale organisée aux Mendicanti se fit progressivement au cours de la décennie suivante¹². En 1620, une certaine Franceschina dal Basso était ainsi engagée pour enseigner le chant et la musique aux *putte* et recevait en contrepartie, outre le gîte et le couvert, douze ducats par an¹³. Renvoyée pour raisons financières en octobre 1624, elle fut de nouveau acceptée deux mois plus tard, à condition qu'elle accepte de donner gratuitement les leçons de musique et se plie aux règles communes à l'ensemble des pensionnaires¹⁴. On retrouvait ici la préoccupation financière traditionnelle des gouverneurs, soucieux de l'équilibre économique de l'institution et ne voulant pas dépenser inutilement l'argent destiné aux pauvres. En acceptant Franceschina dal Basso comme simple pensionnaire, les gouverneurs évitaient de lui payer un salaire, les leçons qu'elle serait amenée à donner aux orphelines étant considérées comme des services rendus à l'*ospedale*, au même titre que le travail artisanal¹⁵. À cette date, un embryon de corps professoral existait déjà aux Mendicanti : en avril 1624, Caterina da Udine, acceptée quatre

¹¹ Venise, IRE, MEN C 3, 2 septembre 1618, p. 295.

¹² Les statuts de l'*ospedale* mentionnaient à deux reprises les « figlie di coro » : les députés à l'église avaient ainsi « *carico di soprintender alle figlie di coro che siano tenute con regola et unione, et che siano allevate di tempo in tempo figliuole atte et inclinate al servitio di esso coro et esercizio delli divini ufficij per detta chiesa, et in ciò possino darli quelle regole et ordini che stimeranno buoni et profittevoli, dandone poi conto alla congregazione* », tandis que la prieure devrait accompagner les gouverneurs dans leurs visites « *dell'infermarie, lavanderia, cucina, dormitorj, lavorieri, le figliuole di coro et ogn'altra cosa* » (*Capitoli... Mendicanti, op. cit.*, chap. XV « Della priora » et chap. VII « Delli governatori della chiesa ed negozii spirituali »).

¹³ Venise, IRE, MEN B 1, 25 mai 1620, fol. 111.

¹⁴ Venise, IRE, MEN B 1, 1^{er} octobre 1624 et 29 décembre 1624, fol. 130v.

¹⁵ Notons toutefois qu'en 1628, la jeune femme demanda à toucher de nouveau un salaire, arguant qu'elle servait le chœur avec dévouement depuis quatre ans sans jamais avoir reçu aucun émoulement. Les gouverneurs, considérant sans doute que les efforts de Franceschina dal Basso avaient permis aux filles du chœur de progresser, lui accordèrent de nouveau un salaire annuel de douze ducats (Venise, IRE, MEN B 1, 7 août 1628, fol. 144v).

ans auparavant pour enseigner la musique aux *putte*, était nommée à la place de l'organiste tout juste licencié, et recevait alors le salaire traditionnel de douze ducats par an¹⁶. La même année, la congrégation décida d'employer de nouveau Marieta Giusti comme organiste et professeur de musique, les termes employés par les gouverneurs ne laissant aucun doute sur l'importance prise alors par l'activité musicale dans l'*ospedale* :

Ayant été délibéré par décision de cette congrégation qu'il fallait, pour le maintien de la musique si rentable pour cette institution, prendre une femme pour jouer de l'orgue et enseigner aux filles la musique qu'elle pourrait savoir et qu'elle apprendrait, et Marieta, fille de *maestro* Paulo di Giusti, s'étant proposée pour venir et habiter dans ce pieux et saint lieu afin d'y être continuellement pour jouer de l'orgue et enseigner aux filles ce qu'elle saura et apprendra ; il sera donc mis aux voix de prendre ladite Marieta fille de *maestro* Paulo di Giusto, avec l'obligation d'enseigner auxdites filles et de rester continuellement [dans l'*ospedale*] à cet effet, avec obligation faite audit lieu de pourvoir aux dépenses de la fille et de lui donner pour salaire douze ducats par an sans obligation de la vêtir ou autre. [...] Et que le reste soit [fait] selon l'obéissance et l'observance de la règle du lieu et qu'elle ait accès à la table de la prieure¹⁷.

À cette date, la musique était jugée indispensable et le chœur devint partie prenante de l'institution : le 10 avril, en effet, le généreux gouverneur qui avait jusqu'alors financé le salaire de l'organiste sur ses propres deniers se retira, l'*ospedale* prenant en charge les dépenses occasionnées par l'activité musicale¹⁸. Cela traduisait le nouveau statut du chœur, dont les membres obtinrent par la suite d'être dispensées de la *tasca*, part de travail artisanal dûe par toutes les pensionnaires et qui fut remplacée progressivement par le service musical¹⁹.

¹⁶ Venise, IRE, MEN B 1, 10 avril 1624, fol. 128.

¹⁷ Venise, IRE, MEN B 1, 1^{er} septembre 1624, fol. 130.

¹⁸ « *Essendo stato licenziato l'organista, suonerà l'organo Caterina da Udine. Poiché uno dei governatori contribuiva con 12 ducati all'anno per il suo pagamento ma ora il finanziatore non intende più fare tale elargizione, si decide che tali ducati saranno pagati dalla cassa dell'ospedale, dal 1° maggio venturo* » (Venise, IRE, MEN B 1, 10 avril 1624, fol. 128).

¹⁹ Refusée une première fois en 1620, Catarina da Udine ne fut acceptée aux Mendicanti que l'année suivante, lorsqu'il fut précisé qu'elle était engagée pour apprendre aux filles de l'*ospedale* à lire, chanter et jouer de la musique, mais qu'elle pouvait « *anco esser implicata ad altro carico* » (Venise, IRE, MEN B 1, n° 599, 17 février 1621 n. st., fol. 112v). Dispensée comme Franceschina dal Basso de la *tasca* et ne touchant à l'origine aucun salaire, elle demanda avec l'autre *maestra di musica* à pouvoir « *il tempo che gli avanza (doppo haver insegnato alle figliole et fatti gli essercicij et obblighi a quali per le loro introductioni vengono obligate) lavorar di cordelle, a mazzette o altro (eccettuato li peroli o robba simile che in qualche voglia modo potesse servire alla costruzione d'essi peroli) a mettà con questo ospitale, obligandose renderne minuto conto di settimana in settimana alli governatori nostri sopra il vestir, con conditione che da essi governatori le sia corrisposto la mettà del denaro di tutto quello che di detto suo lavoriero si caverà, pagate però prima le azze et altre spese* », ce qui leur fut accordé (Venise, IRE, MEN B 1, n° 891, 6 novembre 1628, fol. 145v). Le même privilège fut concédé en 1634 à deux chanteuses, Venturina et Beatrice, qui obtinrent que « *il suo lavoriero sia per suo conto, essendo esse in obbligo di vestirsi del suo e doppo insegnato alle figiuole, possino andar per l'infermarie per beneficio di poveri* » (Venise, IRE, MEN B 1, 24 juillet 1634, fol. 172).

Dans l'édition de 1663 de la *Venetia città nobilissima* de Francesco Sansovino, Giustiniano Martinioni ajoutait à la description des *ospedali* une mention sur l'activité musicale²⁰. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, en effet, les quatre institutions disposaient non seulement d'une activité musicale organisée, à travers un chœur constitué dont les modalités de recrutement avaient été précisées, mais aussi d'un corps professoral étoffé, comprenant à la fois le maître de chœur, chargé de composer toute la musique de l'*ospedale*, et un nombre plus ou moins grands de professeurs de musique spécialisés.

2. Les attributions du maître de chœur

Les obligations du maître de chœur, précisées par différents règlements émanant de chacune des congrégations, étaient relativement semblables dans les quatre *ospedali* : outre la composition de l'ensemble des œuvres destinées à être jouées et chantées par les musiciennes, le maître de chœur devait diriger l'orchestre et les chanteuses lors des concerts, et enseigner la musique aux *putte*. Cette charge d'enseignement était quotidienne aux Derelitti et aux Mendicanti, et occupait le *maestro* au moins trois jours par semaine à la Pietà. Cet *ospedale* avait défini précisément, dès 1710, l'ensemble des devoirs du maître de chœur :

Il sera tenu d'instruire avec toute l'attention requise les filles du chœur et devra à cette fin se rendre personnellement dans le lieu pieux au moins trois jours par semaine, aussi bien le matin que l'après-midi, en compagnie de la *maestra* habituelle chargée de cette tâche afin de les faire s'exercer à la musique et préparer les concerts en musique, sans faire aucune distinction [entre elles] afin qu'elles reçoivent toutes une instruction complète.

Il devra faire chaque année de nouvelles vêpres, au moins les fêtes de Pâques et la solennité de la Visitation de la Très Bienheureuse Vierge, au moins deux motets par mois et quelque autre composition qui lui serait commandée à l'occasion de funérailles, des offices de la Semaine Sainte ou dans quelque autre cas indiqué par nosdits gouverneurs députés à l'église. La *maestra di coro* devra tenir un compte des dites compositions dans un livre afin de pouvoir les lire à la vénérable congrégation tous les six mois.

Il devra être présent en personne dans le chœur lors des offices de toutes les fêtes principales, particulièrement celles de Pâques, de Noël, de l'Annonciation, de la Visitation et de l'Assomption de la Bienheureuse Vierge, ainsi que pendant la Semaine Sainte, dans le cas de funérailles, en jouant de l'orgue et il devra diriger les instruments et les concerts en musique pour l'instruction des dites filles, et dans tout autre cas selon les ordres de nosdits gouverneurs.

Il devra laisser une copie des partitions, lesquelles seront faites copier sur les

²⁰ La section consacrée à l'*ospedale* des Mendicanti s'achevait ainsi par la phrase suivante : « *Si allevano delle figlie di buona indole quali instrutte nella musica cantano, con diversi strumenti musicali, nelle solennità di tutto l'anno, le messe, i vespri e le compiete, e specialmente nella Quadragesima con gran concorso di popolo, come si fa ancora negli tre principali spedali della città* » (SANSOVINO (Francesco) et MARTINIONI (Giustiniano), *Venetia città nobilissima...*, op. cit., livre I, p. 90).

originaux par la *maestra di coro* sans aucune dépense pour ledit maître [de chœur].²¹.

Les attributions du maître de chœur n'étaient guère différentes dans les autres *ospedali*. La charge d'enseignement était toutefois variable, notamment dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, lorsque les compositeurs refusèrent d'enseigner le chant ou certains instruments, conduisant les gouverneurs à embaucher maîtres de manières et professeurs spécialisés (cf. *infra*). En théorie, toutefois, la fonction de maître de chœur comprenait « la double obligation de composer et d'enseigner » le chant et l'orgue, souvenir du rôle tenu jusqu'au XVII^e siècle par les organistes²². Si la copie de musique fut progressivement confiée à des copistes extérieurs ou aux *scriptoria* organisés au sein même des *ospedali*, les maîtres de chœur continuèrent en revanche à diriger les concerts, comme l'indiquent la mention de « *moderator* » sur les livrets, mais aussi la représentation figurée de Pasquale Anfossi dans la salle de musique des Derelitti et les témoignages des voyageurs²³.

La charge la plus importante, en raison de sa portée symbolique et des conséquences qu'elle pouvait avoir sur le devenir économique du chœur, était toutefois celle de compositeur. Le maître de chœur devait en effet fournir régulièrement les musiciennes en œuvres nouvelles, destinées à accompagner les offices mais également à marquer les grands événements de l'année, toujours accompagnés au XVIII^e siècle d'une nouvelle composition²⁴. L'année musicale était ainsi généralement marquée, dans chacun des *ospedali*, par la présentation de deux nouveaux oratorios, auxquels pouvaient s'ajouter des cantates ou d'autres œuvres destinées à célébrer la venue d'un grand personnage dans la ville lagunaire (cf. *infra*). En outre, le maître de chœur devait composer un certain nombre de pièces liturgiques, variable d'un *ospedale* à l'autre : à l'origine, il s'agissait surtout de messes, de vêpres et de complies, dont le nombre annuel variait de une à deux selon les institutions, ainsi que de motets (plusieurs dizaines), de psaumes et d'antiennes en nombre indéfini. Les statuts des Incurabili indiquaient plus globalement que le compositeur devait à l'*ospedale* « chaque

²¹ *Capitoli... Pietà, op. cit.*, p. 49.

²² C'est ainsi que le premier maître de chœur des Mendicanti, Carlo Fillago, n'avait pas été recruté sous ce vocable mais sous celui de *maestro d'organo*, chargé d'enseigner la musique aux filles de l'*ospedale* (Venise, IRE, MEN C 3, p. 296, 28 août 1639). En 1637, il touchait un salaire annuel de trente-six ducats pour « apprendre à chanter aux filles de ladite maison » (Venise, OCR, AAO, B 6, processo 65C, n° 2, 23 décembre 1637).

²³ Sur cette question, voir partie 4, chap. 2. La fresque représentant Pasquale Anfossi est reproduite en annexe 9.

²⁴ Les dates de présentation des nouveaux oratorios variaient d'une institution à l'autre : aux Mendicanti, la fête principale avait lieu le 22 juillet, jour de la sainte Marie-Madeleine ; aux Incurabili, c'était la Transfiguration qui était célébrée avec faste sous le nom de « Saint-Sauveur », le 6 août, tandis que le 15 août, les Derelitti fêtaient l'Assomption de la Vierge. L'*ospedale* de la Pietà célébrait avec un faste particulier la fête de la Visitation, le 31 mai.

année des vêpres nouvelles comme à l'accoutumée au moment de la solennité de saint Sauveur ainsi que toutes les compositions utiles »²⁵. Au cours du XVIII^e siècle, les nombreux motets cédèrent progressivement la place à de courts oratorios, appelés parfois « *actio sacra* », qui constituaient à partir des années 1770 la majeure partie des œuvres nouvellement composées par les maîtres de chœur (cf. annexe 6).

En contrepartie de cette double activité de composition et d'enseignement, le maître de chœur touchait un salaire annuel pouvant atteindre plusieurs centaines de ducats : dès 1710, la Pietà offrait à son compositeur officiel deux-cents ducats par an, somme à laquelle s'ajoutaient en 1742 pour Nicolò Porpora soixante-dix ducats pour sa charge d'enseignement, et trois-cents ducats issus du legs Foscarini²⁶. Le salaire du maître de chœur de cet *ospedale* resta élevé jusque dans les années 1780, Andrea Bernasconi et Gaetano Latilla obtenant chacun cinq-cents ducats par an, Giuseppe Sarti quatre-cents ducats et Bonaventura Furlanetto, après avoir joui pendant près de quinze ans des mêmes émoluments que son prédécesseur, touchait encore 360 ducats annuels à partir de 1782. Le maître de chœur des Derelitti était à peine moins payé : alors que Giovanni Benedetto Vinacessi avait été embauché en 1698 avec un salaire annuel de deux-cents ducats, Antonio Pollarolo, après n'avoir touché les premières années que cent-cinquante ducats, vit son salaire annuel augmenté de cinquante ducats pour s'aligner sur celui de son prédécesseur. Dans cet *ospedale* également, Nicolò Porpora obtint de cumuler charges et émoluments, touchant jusqu'à quatre-cents ducats par an entre 1744 et 1747. Son successeur, Gaetano Pampani, originellement recruté contre deux-cents ducats annuels, retrouva ce haut niveau de salaire au bout de deux ans de bons et loyaux services, obtenant en outre un tiers des sommes provenant de la location des *scagni*. Tommaso Traetta, devenu maître de chœur en 1766, se trouva dans la même configuration, son salaire initial de deux-cents ducats annuels étant doublé après seulement deux mois à la tête du chœur. Aux Incurabili, le seul salaire documenté est celui de Baldassare Galuppi, maître de chœur de 1762 à 1765 et de 1768 à 1776, et qui touchait alors quatre-cents ducats par an. Aux Mendicanti, le compositeur avait occupé la même charge en 1740 pour 250 ducats par an, soit la même somme que celle perçue par son prédécesseur, Giuseppe Saratelli, portée à 350 ducats en 1744. Son successeur, Ferdinando Bertoni, touchait à

²⁵ *Ordini... Incurabili*, *op. cit.*, partie 3, chap. VI, « Della priora, maestre di coro e portinare » (cf. annexe 14).

²⁶ Le testament de Pietro Foscarini se trouve à Venise, BMC, Ms Cicogna 2686. Les dispositions relatives à Nicolò Porpora ont été transcrites par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 393.

l'origine 250 ducats par an, mais son salaire annuel atteignait trois-cents ducats dès 1755, et 350 ducats en 1758²⁷.

À ces sommes importantes s'ajoutaient divers privilèges : en 1708, par exemple, le maître de chœur des Mendicanti, Antonio Biffi, obtint l'autorisation de faire inhumer sa mère dans la chapelle de l'*ospedale*, privilège rare réservé généralement aux gouverneurs et à leurs familles²⁸. En outre, les compositeurs pouvaient toucher des gratifications exceptionnelles, atteignant au XVII^e siècle trente ducats aux Mendicanti pour Francesco Rossi²⁹, au siècle suivant cinquante ducats pour Giovanni Porta à la Pietà³⁰ et cent ducats aux Mendicanti pour Ferdinando Bertoni³¹. Enfin, la quasi-totalité des maîtres de chœur cumulaient cette fonction avec une charge auprès de la basilique ducale et une activité de composition privée destinée à des mécènes ou aux théâtres d'opéra de la ville, ce qui leur assurait un revenu supplémentaire conséquent³². Comme le rappelait Charles Burney, Baldassare Galuppi fournissait un exemple parfait du cumul des charges possibles :

Le Signor Galuppi semble avoir beaucoup d'occupations, même pendant l'été où il n'y a point d'opéra, car il est premier maître de chapelle à la fois à Saint-Marc et aux Incurabili. Il reçoit également cent sequins par an de la maison Gritti en qualité d'organiste particulier, comme il l'est aussi d'une autre église dont j'ai oublié le nom³³.

La fonction de maître de chœur contribuait certainement à la renommée des musiciens qui l'obtenaient, ce qui se traduisait parfois par un départ prématuré de l'*ospedale* : au XVIII^e siècle, près de la moitié des compositeurs nommés à la tête des chœurs de la Pietà, des

²⁷ Ces chiffres, fournis par divers documents comptables et registres de délibérations des congrégations, figurent également dans GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., p. 162.

²⁸ Venise, ASV, *OLP*, b. 647, 25 juillet 1708.

²⁹ Venise, IRE, MEN C 3, p. 363, 20 mai 1691, 5 juin 1692, 21 juin 1693, 25 janvier 1694 n. st., 2 février 1695 n. st., 21 février 1696 n. st., 27 avril 1696, 3 mai 1696.

³⁰ Venise, ASV, *OLP*, b. 1005, 27 juillet 1728 et 26 août 1730 ; b. 1006, 28 août 1736 et 1^{er} septembre 1737.

³¹ Venise, ASV, *OLP*, b. 657, 21 mai 1771. Aux Mendicanti et aux Incurabili s'ajoutaient à ces gratifications exceptionnelles les cadeaux offerts régulièrement par les députés au chœur à l'ensemble des professeurs de musique, supprimés dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (Venise, IRE, MEN B 6, 9 avril 1752 et Venise, ASV, *OLP*, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 85, 25 septembre 1769).

³² Baldassare Galuppi, mais aussi Ferdinando Bertoni, Pasquale Anfossi, Johann Adolf Hasse, Nicolò Porpora, Gaetano Latilla et Domenico Cimarosa composèrent plusieurs dizaines d'opéra pendant qu'ils étaient maître de chœur dans l'un ou l'autre *ospedale*. Nombre d'entre eux fournirent en outre ponctuellement les riches familles vénitiennes en œuvres sacrées pour la prise de voile de l'une de leurs membres (ROSSI (Franco), « In margine agli *ospedali* : i versetti per la vestizione », dans GEYER (Helen) et OSTHOFF (Wolfgang), *La musica negli ospedali / conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento* [colloque, Venise, 2001], Rome : Edizioni di storia e di letteratura, 2004, p. 219-236). Certains donnaient également des leçons particulières, comme le rappelait Francesco Caffi écrivant que Ferdinando Bertoni « *il canto ed il suono del gravicembalo ed il contrappunto insegnava* » (CAFFI (Francesco), *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, nouv. éd., Florence : L. S. Olschki, 1987, p. 351).

³³ BURNEY (Charles), *The present state of music...*, op. cit., p. 186.

Derelitti et des Mendicanti quittèrent ainsi leurs fonctions, de façon temporaire ou définitive. Pour des congés de courte durée, seule l'autorisation des députés au chœur était nécessaire, tandis qu'un vote de la congrégation était théoriquement requis pour des périodes d'absence supérieures à deux semaines. Le nombre de compositeurs passant régulièrement le Carnaval loin de Venise pour présenter leurs opéras, sans qu'il en soit fait mention dans les archives des *ospedali*, laissait toutefois penser que les députés au chœur fournissaient régulièrement *motu proprio* des autorisations, pour peu que l'absence du maître de chœur n'excède pas la saison théâtrale. Pour des séjours longs, toutefois, les gouverneurs se réunissaient et pouvaient décider de refuser l'autorisation requise : si la congrégation des Derelitti conserva à Tommaso Traetta son poste de maître de chœur lorsque celui-ci quitta Venise pour la Russie, puis pour l'Angleterre, celle des Mendicanti refusa en revanche à Baldassare Galuppi l'autorisation de partir pour Londres en 1741³⁴.

Si elles évoluèrent peu au cours du temps, les attributions du maître de chœur se heurtèrent toutefois à l'implication toujours plus grande de ces derniers au sein des autres institutions musicales vénitienne. Le niveau sans cesse croissant des musiciennes et l'introduction de nouveaux instruments dans les chœurs conduisirent en outre les maîtres de chœur à se limiter de plus en plus à la composition et à la direction, l'enseignement du chant et de la musique instrumentale étant progressivement confié à des professeurs spécialisés.

3. L'élargissement du corps professoral

Dans l'un des manuscrits de son *Present state of music in France and in Italy*, Charles Burney évoquait le développement de l'activité musicale dans les *ospedali* en ces termes :

Je reçus ce matin la visite du Signor Latilla, qui me fournit plusieurs détails relatifs à la musique vénitienne, du passé comme du présent. Il me dit que les

³⁴ Baldassare Galuppi avait pris le soin de joindre à sa requête la liste des œuvres déjà composées pour le chœur en prévision de son départ, qui devait permettre aux musiciennes de disposer d'un fonds de compositions nouvelles pendant toute la durée de son absence (Venise, ASV, OLP, b. 654, 29 août 1741). En dépit du refus de la congrégation, le compositeur quitta Venise pour Londres à l'automne 1741 et y demeura plusieurs mois. Il est fort probable que cette attitude, à laquelle s'ajoutaient les nombreuses fonctions occupées par le musicien en dehors de l'*ospedale*, finirent par indisposer les gouverneurs, qui chargèrent en 1751 les députés au chœur de vérifier si « *dal maestro Baldissera Galuppi di musica vengano som[m]inistrati opportunamente li occorrenti componimenti di motetti, salmi ed antifone e prestati gl'opportuni insegnamenti alle figlie ; se intervenga alle funzioni e vesperi del coro, e di tratto in tratto ascolti le figlie che vengono instruite dalli maestri di maniera e solfeggio per la loro buona instruzione et avanzamento nel coro* » (Venise, IRE, MEN B 6, 26 septembre 1751). Le résultat de l'enquête et le souhait même de l'intéressé, qui demanda à être suspendu de sa charge le 30 novembre de la même année, conduisirent au licenciement du maître de chœur (Venise, IRE, MEN B 6, 30 novembre 1751).

conservatoires ont été établis à Venise il y a environ deux cents ans, et qu'ils étaient au départ des hospices. Les demoiselles n'apprenaient d'abord que la psalmodie et le plain-chant (comme nos filles dans les églises paroissiales) ; on les instruisit plus tard dans le chant à plusieurs parties, et l'on joignit enfin des instruments aux voix³⁵.

Les trois étapes rappelées par le voyageur anglais dans la consolidation de l'activité musicale des *putte*, permettant à celles-ci de dépasser les amateurs chantant dans les églises paroissiales, se retrouvaient dans les décisions des gouverneurs. L'introduction de la polyphonie puis l'enseignement de la musique instrumentale constituèrent en effet des étapes importantes, marquées par l'emploi d'un maître de chant ou de « manière » et d'un ou plusieurs professeurs d'instruments.

Outre l'orgue, présent depuis l'origine dans les chapelles des *ospedali*, un embryon d'orchestre existait, semble-t-il, au moins aux Mendicanti, dès les premières années de l'existence du chœur. En 1619, en effet, la congrégation de cet *ospedale* décida qu'à compter de la Pâques suivante, « on ne pourrait jouer dans le chœur d'autre instrument que l'orgue »³⁶. Cette réticence vis-à-vis des instruments se retrouvait vingt ans plus tard, lorsque les provéditeurs *di Comun*, hauts fonctionnaires chargés généralement de coordonner les travaux édilitaires, ordonnèrent que les paroles des chants se limitent aux textes bibliques, et que les voix soient accompagnées à l'orgue, à l'exclusion de tout autre instrument. Ils justifiaient leur décision en indiquant que les chants et la musique que l'on entendait alors dans les églises suscitaient le plaisir des auditeurs plus que leur dévotion. Pour eux, les instruments tels que trompettes et tambours convenaient mieux aux champs de bataille qu'aux églises³⁷.

Malgré ces recommandations fermement répétées, il semblerait que l'*ospedale* des Mendicanti se soit doté rapidement d'un embryon d'orchestre. En effet, les archives nous apprennent qu'à la fin des années 1620, le chœur possédait au moins une sacqueboute (*trombon*), puisqu'en juillet 1630 les gouverneurs députés à l'église furent chargés d'en acheter une, « celle qui servait habituellement étant cassée »³⁸. En 1639, ces mêmes députés furent chargés d'acheter des violons pour le chœur et des chemises pour les musiciennes, pour

³⁵ BURNEY (Charles), *Journal of a tour through France and Italy in 1770...*, Londres, British Library, Ms Add. 35122, cité dans BURNEY (Charles), *Voyage musical...*, *op. cit.*, p. 126.

³⁶ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 177, 20 septembre 1619.

³⁷ « Hanno sue signorie illustrissime [...] ordinato che in avvenire siano tenuti li guardiani, gastaldi et ogni altra sorte di capi di dette scuole al nostro magistrato sogette, nelle sollemnità di musiche, non permettere che siano usati instrumetenti se non gli ordinatij usati nelle chiese, astenendosi particolarmente dall'uso d'instrumenti bellici, come sono trombe, tamburi et simili, più accomodati ad usarsi nelli eserciti che nella casa di Dio » (Venise, ASV, Provveditori di Comun, b. 47, n° 123, fol. 52, 1^{er} avril 1639).

³⁸ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 65, 22 juillet 1630.

une valeur totale de cent ducats³⁹. En 1654, la présence d'épinettes dans l'*ospedale*, attestée par une facture, venait confirmer que toutes les décisions coercitives prises par les différentes autorités au sujet des instruments des *ospedali* étaient restées lettre morte⁴⁰.

On peut néanmoins noter que, si un orchestre existait déjà au milieu du dix-septième siècle aux Mendicanti, les frais afférents à la musique instrumentale n'étaient pas supportés par l'institution mais par certains des gouverneurs faisant là office de mécènes. On sait en effet qu'en 1654, l'un des gouverneurs députés à l'église, Matteo Tomitano, versa six ducats à Antonio Baffo⁴¹ qui avait « arrangé (ou accordé) les épinettes aux Mendicanti » (*per chomodar l'espinete ai Medichanti*)⁴². La même année, deux gouverneurs, Andrea Tasca et le même Matteo Tomitano, réglèrent les trente-quatre livres demandées par un organiste du nom de Tommaso Todesco Strodi pour avoir « réparé l'orgue de l'église »⁴³. Il faut donc attendre les années 1660 pour que la musique, perçue comme activité rémunératrice, devienne l'affaire de toute l'institution et non plus seulement de quelques gouverneurs mélomanes⁴⁴. À cette date, si l'on en croit le témoignage de Giustiniano Martinioni, la musique instrumentale était enseignée dans les quatre *ospedali*, au même titre que la musique vocale, mais l'*ospedale* des Mendicanti semble avoir été précurseur dans ce domaine, avec l'embauche d'un *maestro di strumenti* dès 1642 (cf. annexe 10).

Contrairement aux autres *ospedali*, celui des Mendicanti n'eut jamais de professeur spécialisé dans un instrument ou une famille d'instruments. Cependant, on observe que la totalité des *maestri di strumenti* étaient violonistes ou violoncellistes, signe de l'importance donnée aux cordes dans l'orchestre aussi bien dans cette institution que dans les trois autres. Cette prééminence était manifeste dans les inventaires d'instruments, conservés dans les archives des Mendicanti dès la seconde moitié du XVII^e siècle⁴⁵ : en 1661, l'*instrumentarium* de l'*ospedale* comptait sept instruments à cordes (trois violons, un théorbe, une basse de

³⁹ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 67, 18 avril 1639.

⁴⁰ Venise, OCR, AAO, B 6, Processo 65C, n° 11, 6 octobre 1654.

⁴¹ Il s'agit peut-être du fils de Giovanni Antonio Baffo, facteur de clavecin, actif à Venise entre 1523 et 1581 (TOFFOLO (Stefano), *Antichi strumenti veneziani*, Venise : Arsenale, 1987, p. 155-156).

⁴² Venise, OCR, AAO, B 6, Processo 65C, n° 11, 6 octobre 1654.

⁴³ Venise, OCR, AAO, B 6, Processo 65C, n° 10, 8 novembre 1654.

⁴⁴ Le même phénomène est observable aux Derelitti, où le premier *maestro di strumenti*, professeur de violon, fut embauché en 1662 aux frais d'un bienfaiteur anonyme (Venise, IRE, DER G 1-48, n° 1).

⁴⁵ L'importance grandissante prise par les cordes traduisait une certaine volonté d'ouverture, les gouverneurs ayant compris qu'ils ne pouvaient se contenter de l'orgue, qui apparaissait trop austère aux mélomanes dont l'oreille s'était formée dans les théâtres. Les gouverneurs de la Pietà, des Incurabili et des Derelitti ayant déjà introduit de nouveaux instruments, le chœur des Mendicanti ne pouvait que faire de même, sous peine de perdre un public qui savait se montrer généreux. Cette ouverture était effective dès la fin du dix-septième siècle, comme l'illustre une anecdote rapportée dans les registres des Mendicanti. À sa mort, le père Natale Monferrato, qui avait été maître du chœur de l'*ospedale* entre 1642 et 1676, avait légué son orgue à l'institution. Or, en février 1686, les gouverneurs des Mendicanti décidèrent de le vendre afin d'acheter des instruments à cordes, réputés « plus utiles au chœur » (Venise, IRE, MEN C 3, p. 332, 2 février 1686 n. st.).

viole, une petite viole, une viole à bras), quatre instruments à vent (trois sacqueboutes, un basson) et quatre instruments à clavier (deux orgues positifs, une épinette, un clavecin). En 1700, dix-sept des trente-deux instruments de l'orchestre étaient des instruments à cordes et à la fin du siècle, l'*instrumentarium* des Mendicanti ne comptait plus que des violons, des violoncelles, des basses de viole, des violes et des épinettes⁴⁶. En dépit de cette prééminence des cordes, l'orchestre de l'*ospedale* avait toutefois inclus pendant plus d'un siècle des instruments à vent et à clavier, ce qui impliquait l'emploi de professeurs spécialisés : si le maître de chœur était censé enseigner aux musiciennes l'usage de l'épinette, du clavecin et de l'orgue, les joueuses de sacqueboute, de trompette et de basson recevaient certainement des leçons de professeurs extérieurs, probablement rétribués ponctuellement et ne faisant pas partie officiellement du corps professoral.

Les autres *ospedali*, en revanche, recrutèrent des *maestri* spécialisés : professeur de violon aux Incurabili, aux Derelitti et à la Pietà ; professeur d'orgue aux Derelitti et aux Incurabili ; professeur de violoncelle et de basse de viole aux Derelitti et à la Pietà et professeurs de hautbois, de flûte, de cor de chasse, de timbales et de psaltérion à la Pietà. Le nombre et la variété des professeurs d'instruments employés à la Pietà faisaient de cet *ospedale* un cas à part. Alors que les Mendicanti et les Incurabili se contentaient au XVIII^e siècle de deux à trois *maestri*, chargés d'enseigner le chant ou le solfège et les instruments à cordes, et que les Derelitti bénéficiaient rarement de plus de trois professeurs spécialisés à la fois, l'*ospedale* de la Pietà institutionnalisa l'enseignement du violon dès 1677, en embauchant à temps complet – c'est-à-dire trois jours par semaine – un professeur spécialisé. Ce dernier était chargé de composer la musique instrumentale de l'*ospedale*, mais également de diriger les exécutions du chœur et d'enseigner le violon, et parfois les autres instruments à cordes aux musiciennes⁴⁷. Alors que l'enseignement des instruments rares, comme la trombe de chasse ou le psaltérion, pouvait être suspendu en cas de problèmes financiers, les cordes

⁴⁶ Tous les inventaires d'instruments subsistant dans les archives des Mendicanti sont conservés à Venise, ASV, OLP, b. 642 et b. 853 et ont été partiellement publiés par GIRON (Caroline), « Une collection perdue : les instruments de l'*ospedale* des Mendicanti, à Venise », dans *Musique-Images-Instruments*, n° 8, 2006, p. 45-47.

⁴⁷ Cette charge de composition était manifeste dans le cas d'Antonio Martinelli, employé à la Pietà avec l'obligation « *di comporre quei concerti che annualmente occorerà* », et qui obtint un supplément de salaire aux Mendicanti pour avoir participé aux activités du chœur « *non solo coll'insegnamento ma anco col provederle di quando in quando di qualche sua compositione et concerto come sarà suo obbligo particolare* » et aux Derelitti pour « *comporre due concerti almeno all'anno a maggior gloria d'Iddio e a vantaggio del coro nostro* » (cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., p. 182-184). L'entretien des instruments de musique et la réparation ou le remplacement des accessoires (cordes, archets, etc.) était en revanche confié à des professionnels extérieurs, parfois de célèbres luthiers comme Domenico Montagnana ou les membres de la famille Selles. Pour une étude et une édition des factures de ces luthiers, voir GIRON (Caroline), « Une collection perdue... », art. cit.

bénéficièrent toujours d'un professeur en charge, violoniste ou violoncelliste, auquel était également attribuée la fonction de *maestro di concerti*⁴⁸.

Le *maestro di canto* ou *di maniera*, quant à lui, était venu au début du XVIII^e siècle suppléer le maître de chœur, que la charge de compositeur conduisait à négliger les leçons de chant, notamment auprès des plus jeunes. Si les cours de chants aux débutantes étaient en partie assurés par les musiciennes plus expérimentées (cf. *infra*), il n'était pas inutile que les bases fussent données par un musicien professionnel. C'est du moins ce qu'affirmaient les députés au chœur des Mendicanti en 1731, voyant dans la désaffection du public la conséquence directe de lacunes dans l'enseignement du chant et embauchant pour y remédier Pietro Scarpari dall'Oglio, chargé « de s'occuper du chœur, mais aussi d'apprendre aux filles débutantes la bonne manière de chanter »⁴⁹. Ce professeur pouvait également se charger des cours de solfège, ce qui était le cas de Pietro Scarpari dall'Oglio aux Derelitti dès 1716⁵⁰ et aux Mendicanti entre 1734 et 1735, mais il arrivait que la congrégation recrute un professeur affecté uniquement à cet emploi⁵¹.

Tout comme le maître de chœur, les professeurs de musique étaient choisis avec soin parmi les instrumentistes de la basilique ducale⁵² ou ceux en poste auprès des cours étrangères⁵³, mais aussi parmi les musiciens déjà en poste dans les autres *ospedali*. C'est ainsi que Bernardo Aliprandi, violoncelliste de Saint-Marc, occupa le poste de *maestro di viola* aux Derelitti de 1716 à 1730, de *maestro di violoncello* à la Pietà de 1722 à 1728 et de *maestro di strumenti* aux Derelitti de 1726 à 1732. Antonio Martinelli, également violoncelliste à la basilique, fut *maestro di strumenti* aux Mendicanti de 1730 à 1777, *maestro di violino* et *maestro di viola* aux Derelitti de 1733 à 1766 et *maestro di violoncello* à la Pietà de 1750 à

⁴⁸ Notons que si la fonction existait dès la fin du XVII^e siècle, Antonio Vivaldi fut le premier à obtenir ce titre, en 1716. Pour plus de détails, on consultera avec profit GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 165-184.

⁴⁹ Venise, ASV, OLP, b. 651, 6 juin 1731.

⁵⁰ En 1716, Pietro Scarpari dall'Oglio fut en effet recruté pour « *andar all'ospital [dei Derelitti] tre volte alla settimana ad insegnar il solfeggio a tutte le figlie giovani et il canto e la maniera all'adulte* » (Venise, IRE, DER G 1-48, n° 1).

⁵¹ La Pietà eut ainsi cinq *maestri di solfeggio*, par intermittence, entre 1722 et 1766, les Derelitti en employèrent dix au XVIII^e siècle, les Incurabili au moins quatre et les Mendicanti deux, en 1733 et entre 1761 et 1777. Pour plus d'informations, voir GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 165-175.

⁵² C'était, par exemple, le cas de la plupart des professeurs d'instruments à vent de la Pietà XVIII^e siècle : les hautboïstes Onofrio Penati, Ignazio Siber, le flûtiste Carlo Chevalier et le corniste Antonio Lodi faisaient en effet partie des instrumentistes de la basilique (PASSADORE (Francesco) et ROSSI (Franco), *San Marco : vitalità di una tradizione : il fondo musicale e la cappella dal Settecento ad oggi*, Venise : Fond. Levi, 1994, vol. I, p. 479 et suiv.).

⁵³ C'est ainsi que Pietro Scarpari dall'Oglio, *maestro di canto* à la Pietà de 1713 à 1742, *maestro di maniera* aux Derelitti de 1716 à 1722 et de 1727 à 1730, et aux Mendicanti en 1731-1732 puis en 1734-1735, dut attendre en 1731 l'autorisation de quitter son poste de maître de chapelle auprès d'une « puissance étrangère » pour pouvoir rentrer à Venise enseigner le chant aux *putte* (Venise, ASV, OLP, b. 651, 6 août 1731).

1782. Il occupa en outre le poste de *maestro di concerti*, composant de nombreuses œuvres pour les trois *ospedali* et touchant grâce à ce cumul un salaire annuel de quatre-vingts ducats à la Pietà. Ce salaire pouvait atteindre ou même dépasser les cent ducats, si le professeur cumulait plusieurs charges d'enseignement : Antonio Vivaldi obtenait ainsi dès 1704 cent ducats annuels comme professeur de violon et de viole anglaise, tandis qu'à la fin du siècle, le *maestro di violino* de cet *ospedale* était régulièrement payé cent-vingt ducats par an. Aux Incurabili, le salaire du *maestro di strumenti* était fixé à la fin du XVIII^e siècle à quatre-vingts ducats, et atteignait dix ducats de plus aux Mendicanti et aux Derelitti⁵⁴.

Au même titre que le maître de chœur, les professeurs d'instrument, de chant ou de solfège pouvaient bénéficier de certains privilèges, comme l'exemption du vote annuel de confirmation⁵⁵ ou l'obtention de sommes ponctuelles, en contrepartie de leurs compositions ou pour avoir rendu des services exceptionnels. Ce fut le cas, par exemple, du maître de chant des Mendicanti, qui toucha en 1782 près de cent ducats pour avoir supervisé les répétitions de la cantate donnée en l'honneur du « comte et de la comtesse du Nord » (cf. *infra*)⁵⁶.

4. « *Il ripulimento di questo diamante, greggio sì ma di un'aqua la più pura che dar si possa* » : une pédagogie de l'excellence

La multiplication du nombre de professeurs employés, de façon ponctuelle ou durable, par les *ospedali*, traduisait la volonté des gouverneurs de mettre en place un enseignement musical de grande qualité, permettant aux chanteuses, mais aussi aux instrumentistes, d'atteindre un niveau technique inégalé. L'organisation originelle de l'enseignement, basé sur une transmission des connaissances par les aînés, n'apparaissait plus satisfaisante au moment où les exigences techniques du chœur rendaient nécessaire le recours à des professeurs extérieurs. Le système d'éducation pyramidal ne fut toutefois pas totalement abandonné, comme le montre la persistance de pratiques pédagogiques impliquant les solistes, le terme même de *maestre* qui leur était attribué pouvant avoir le double sens d'experte et

⁵⁴ Ces chiffres, provenant des archives comptables et des délibérations des congrégations, sont reproduits dans GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁵ Antonio Barbieri, *maestro di maniera* aux Mendicanti, obtint ainsi en 1768, date de sa mise en retraite d'être dispensé de la confirmation annuelle, jouissant sa vie durant du titre et d'un salaire annuel de soixante ducats (Venise, IRE, MEN B 7, décision du 2 octobre 1768, rappelée le 24 février 1771).

⁵⁶ En réalité, une somme de 264 ducats avait été affectée au maître de chant et à deux *maestre* des Mendicanti, Antonia Cubli et Antonia Lucovich qui avaient servi « *come assistenti per accordare i violini, violoncelli e violone* » (Venise, ASV, *Savio Cassiere*, b. 589, « Nota di spesa per la cantata delle figlie dei quattro ospitali nella casa dei Filarmonici li 20 Gennaro 1781 m.v. » cité par ARNOLD (Denis et Elsie), « Russians in Venice : the visit of the *Conti del Nord* in 1782 », dans *Slavonic and Western Music: essays for Gerald Abraham*, éd. Malcolm H. Brown et Roland J. Wiley, Oxford : Oxford University Press, 1985, p. 126).

d'enseignante. Chargés au départ d'instruire l'ensemble des *putte*, les professeurs recrutés à l'extérieur des *ospedali* réservèrent progressivement leurs leçons aux seules élèves confirmées, l'apprentissage initial de la musique étant la plupart du temps confié aux musiciennes adultes.

Les archives des *ospedali* ne fournissent malheureusement guère d'indications précises sur l'organisation de l'enseignement musical et sur la pédagogie en vigueur, les méthodes d'enseignement et les solfèges en usage dans ces institutions ayant disparu. Il est toutefois possible de déduire certaines informations des documents épars. On sait ainsi qu'en 1619, au moment de la rédaction des premiers statuts, les gouverneurs des Mendicanti chargèrent la prieure de « faire en sorte que celles qui en démontreront les aptitudes apprennent des jeunes filles qui savent à lire, ainsi que toute autre vertu à laquelle elles se démontreront aptes, qui pourront également leur être apprises dans ce lieu par d'autres femmes »⁵⁷. L'apprentissage des lettres et celui de la musique, qui faisait partie des « autres vertus » évoquées, relevait donc exclusivement de la sphère féminine, mais l'appel à des enseignantes extérieures était envisagé. C'était d'ailleurs le cas dès 1618, avec l'admission de Marieta Giusti en contrepartie de ses leçons d'orgue, le fait se répétant deux ans plus tard avec le recrutement de Franceschina dal Basso « avec l'obligation d'enseigner à chanter et à lire aux filles, et de s'occuper de la musique »⁵⁸. Dès 1639, toutefois, une division des tâches était introduite par les gouverneurs, qui confièrent aux députés à l'église et aux députés à l'habillement le soin de choisir « les plus capables parmi les filles du lieu pour l'usage de la musique » en fournissant à celles-ci « un *maestro* capable de les instruire »⁵⁹.

Il est probable que les gouverneurs n'avaient pas abandonné l'idée d'une forme de transmission interne des connaissances musicales, mais qu'ils jugeaient nécessaire que les futures *maestre* soient formées par un musicien professionnel⁶⁰. C'est du moins ce que l'on peut déduire de la décision prise en 1676 d'organiser le chœur de l'*ospedale* des Mendicanti en trois classes, seule la troisième accueillant les musiciennes confirmées, qui recevaient leurs leçons uniquement des professeurs externes⁶¹. Avant l'âge de seize ans, les petites

⁵⁷ *Capitoli... Mendicanti, op. cit.*, chap. VI « Della priora e suoi carichi e carichi deve di penser la detta ».

⁵⁸ Venise, IRE, MEN B 1, fol. 111, 25 mai 1620.

⁵⁹ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 178, 22 mai 1639.

⁶⁰ Celui-ci pouvait toutefois ne venir que quelques mois, le temps de former les *putte* qui se chargeraient ensuite de transmettre ce qu'elles avaient appris aux autres filles du chœur. Dans le cas des professeurs d'instruments, qui apparaissent de façon intermittente dans les archives, cela était visiblement le but recherché par les gouverneurs, comme l'indique la décision prise à la Pietà d'embaucher pour quatre mois seulement un professeur de timbales, le temps de former deux instrumentistes capables ensuite d'enseigner cet instrument à leurs consoeurs (Venise, ASV, OLP, b. 693, Notatorio T, fol. 42-42v, 7 août 1750).

⁶¹ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 175, 13 mai 1676.

musiciennes faisaient partie de la classe des débutantes (ou *incipienti*), et n'étaient pas considérées comme filles du chœur à part entière. Elles continuaient donc de recevoir un enseignement général, comprenant entre autres une formation aux travaux d'aiguille qui devait permettre à celles qui n'étaient pas suffisamment douées pour la musique de se reconverter comme filles « du commun ». À seize ans, les professeurs de musique – *maestro di coro* mais aussi professeur de chant ou d'instrument, selon la spécialité de la musicienne – devaient se prononcer sur les dons des *putte* mais aussi sur leurs talents d'enseignantes, indispensables pour pouvoir poursuivre une carrière au sein du chœur. Celles qui étaient reconnues aptes au service musical passaient alors dans la classe des musiciennes confirmées (ou *profitienti*), les autres rejoignant la masse des ouvrières de leur *ospedale*. Les élèves de la classe des *profitienti* enseignaient aux plus jeunes, et continuaient à recevoir de leurs aînées et surtout des différents professeurs embauchés par l'*ospedale* des leçons de perfectionnement. Si certaines se spécialisaient très tôt comme chanteuse ou instrumentiste, toutes les *putte* recevaient conjointement, au moins jusqu'à l'âge de vingt-et-un ans, à la fois des leçons de chant et des leçons de musique instrumentale. Cela offrait à l'*ospedale* l'avantage de disposer de musiciennes qualifiées pour les chœurs vocaux et instrumentaux, tout en offrant aux chanteuses ne parvenant pas à atteindre le niveau technique exigé des solistes – ou *essercitanti*, qui formaient la troisième classe – ou perdant leur voix de continuer à servir le chœur comme instrumentistes⁶². Les musiciennes de la classe des *essercitanti* devaient s'engager à ne pas quitter le chœur, celles qui souhaitaient par la suite se marier ou entrer dans les ordres ne pouvant obtenir l'accord des gouverneurs et la dot offerte par l'*ospedale* si elles n'avaient servi ce dernier pendant dix ans, formant notamment au moins deux musiciennes susceptibles de lui succéder⁶³.

L'organisation de l'enseignement musical était probablement très semblable dans les autres *ospedali*, l'existence de classes de niveaux étant attestées par les archives, même si les termes pouvaient varier d'une institution à l'autre. Ainsi, à la Pietà et aux Derelitti, les *putte*

⁶² C'est très certainement ce qui arriva à Lugrezia Vitalba, acceptée comme *figlia a spese* à la fin des années 1690 et qui apprit les premiers rudiments de la musique auprès de sa tante, Vienna Cortesi, elle-même musicienne aux Mendicanti. En 1709, la mort de sa mère permit à Lugrezia Vitalba de postuler pour être admise comme orpheline dans l'*ospedale*, et de continuer à y recevoir gratuitement les leçons de musique. Son admission comme « fille du chœur » fut décidée par les gouverneurs le 22 février 1711. Elle était alors âgée de 18 ans, et faisait probablement partie du chœur des chanteuses : trop jeune pour être nommée soliste, elle n'obtint jamais ce titre, ayant perdu sa voix à la fin des années 1710 (Venise, IRE, MEN B 5, 8 juin 1721).

⁶³ Cette clause, inscrite dans le règlement des Mendicanti dès 1676, fut également appliquée aux musiciennes de la Pietà à partir de 1708 et à celles des Derelitti dès 1720 (ELLERO (Giuseppe), « Personaggi e momenti di vita », dans AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia) (dir.), *Nel regno dei poveri...*, op. cit., p. 115). L'engagement décennal des musiciennes était aussi évoqué par une décision de la congrégation des Incurabili en 1777, laissant entendre que les filles du chœur de cet *ospedale* étaient soumises aux mêmes règles (Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 235, 11 mai 1777).

se répartissaient en classes d'âge, les petites (*figlie piccole*), les moyennes (*figlie mezzane*) et les grandes (*figlie grandi* ou *adulte*) recevant leurs leçons de leurs consoeurs plus expérimentées et/ou des *maestri* extérieurs⁶⁴. Au cours du XVIII^e siècle, toutefois, apparut également une catégorie de musiciennes que les règlements des chœurs ne mentionnaient pas : celles qui commençaient une initiation musicale avant l'âge de dix ans. Considérées comme des pensionnaires comme les autres, elles étaient néanmoins confiées, comme *figlie di educazione* ou simplement de façon officieuse, à une musicienne plus âgée et plus expérimentée, chargée de lui apprendre les rudiments de la musique. À la Pietà, ce système fut officialisé en 1765, lorsque la prieure fut chargée de signaler les petites filles potentiellement douées pour la musique au maître de chœur, qui les confiaient alors à une musicienne confirmée, qui leur dispensait une formation musicale de base⁶⁵. Si l'enfant s'avérait douée, elle obtenait le droit de fréquenter les leçons de solfège, de chant et d'instrument dispensées par les professeurs dédiés, toujours sous la tutelle de sa *zia di educazione*. C'est alors seulement qu'elle pouvait obtenir de passer dans la catégorie des filles du chœur, qui lui assurait divers privilèges, parmi lesquels l'exemption progressive de la *tasca* au profit des leçons de musique, jugées plus utiles à l'institution⁶⁶.

L'organisation des leçons de musique à la Pietà est documentée par les *Ordini per le figliole di choro* publiés en 1684 par la congrégation de l'*ospedale* « pour mettre fin aux abus introduits dans le chœur par les chanteuses et afin que chacune obéisse aux ordres qui lui seront donné par les maîtres » :

Premièrement.. Que les *putte* doivent être présentes dans le chœur avant le début de la musique et qu'elles ne puissent partir dudit chœur sans autorisation du maître ou de celui qui le remplacera.

Deuxièmement. Que le maître principal doit jouer de l'orgue en personne, commander des psaumes et des motets et organiser l'ordre [du chœur] selon son désir.

⁶⁴ Aux Derelitti, la répartition des tâches était évidente dans le cas de Pietro Scarpari dall'Oglio, chargé d'enseigner le chant aux seules musiciennes adultes, celles-ci formant à leur tour les petites filles, qui recevaient du maître uniquement les leçons de solfège (cf. *supra*).

⁶⁵ *Ordini per il coro del pio luogo della Pietà, Venise* : s. n., 1765, p. 5-6. L'application de cette décision n'était possible qu'à la condition que les petites filles résident dans l'*ospedale*, ce qui invalide l'hypothèse de Micky White selon laquelle les enfants n'auraient commencé à recevoir une éducation musicale qu'à leur retour de la Terre ferme, vers l'âge de dix ans (WHITE (Micky), « Scenes from the life of Anna Maria "dal Violin" », dans GEYER (Helen) et OSTHOFF (Wolfgang) (dir.), *La musica negli ospedali...*, op. cit., p. 89)

⁶⁶ Cette faveur portée aux leçons de musique se retrouvait dans les conservatoires napolitains : en 1706, les gouverneurs de Santa Maria di Loreto dispensaient les petits musiciens des cours de rhétorique, puis l'année suivante, de ceux d'humanités qui non seulement étaient considérés comme inutiles, mais pouvaient également constituer un obstacle à l'étude de la musique (ROBINSON (Michael F.), « The governors' minutes of the conservatory S. Maria di Loreto, Naples », dans *Royal musical association research chronicle*, n° 10, 1972, p. 1-97).

Troisièmement. Que le *maestro degli strumenti* accompagne les instruments pendant les sonates, devant également faire jouer les *putte* qu'il aura choisies et obliger les *putte* qui jouent à apprendre leur instrument à toutes celles qui seront reconnues aptes par ledit *maestro*, le même *maestro* devant également accompagner ces *putte*.

Quatrièmement. En l'absence du maître [de chœur], que la *maestra di coro* s'en tienne aux ordres mêmes de celui-ci, et qu'elle soit obligatoirement présente quand le maître enseigne afin de pouvoir refaire les leçons.

Cinquièmement. Que la *maestra* de la battue, qui sera nommée par le maître, doive battre la mesure pour toutes les compositions du maître, quelles qu'elles soient.

Sixièmement. Que les *putte* déclarées aptes à enseigner par le maître doivent instruire avec diligence les nouvelles *putte* et qu'elles soient ensuite exemptées de la *tasca* comme il est d'usage dans d'autres lieux, et qu'elles doivent trouver des *putte* selon le besoin [du chœur] et les instruire en toute charité.

Septièmement. Que les *maestri* corrigent l'excès de motets, de sonates et de psaumes, les *putte* devant tout particulièrement chanter des psaumes, de motets ou autres à la place, comme ils le leur ordonneront.

Huitièmement. Que les *putte* qui n'obéiront pas aux statuts sus-mentionnés soient renvoyées du chœur.

Neuvièmement. Que les *maestri* soient tenus d'informer la congrégation des désordres qui pourraient naître en opposition auxdits statuts.

Dixièmement. Qu'au son de la clochette indiquant habituellement le début de la leçon, quand les *maestri* viennent enseigner, toutes les *putte* sans exception soient prêtes à se rendre dans la chambre de Madame la Prieure et qu'elles y demeurent pendant tout le temps que les *maestri* s'y trouveront⁶⁷.

Si les archives nous fournissent quelques informations sur les charges théoriques d'enseignement dévolues au maître de chœur et aux professeurs d'instruments, qui devaient dispenser leurs leçons et faire répéter les musiciennes de deux à quatre jours par semaine, on ignore en revanche quelles étaient les méthodes pédagogiques en vigueur dans les *ospedali*. Si l'I.R.E. conserve bien un fonds de solfèges, la provenance et la date tardive du don ne permettent pas de s'assurer qu'ils étaient bien utilisés dans les *ospedali*, d'autant qu'une partie d'entre eux est destinée aux voix de ténor et de basse⁶⁸. Il est probable que ces solfèges aient circulé entre la basilique ducale, les professeurs privés et les *ospedali*, sans qu'il soit possible de déterminer la provenance précise de chacun d'entre eux. On peut en revanche supposer que les solfèges publiés par les musiciens enseignant dans les *ospedali* reflétaient la méthode utilisée par les professeurs. Ainsi, la méthode de chant conçue par Nicolò Porpora et publiée en 1858 seulement sous le titre *Elements of singing* traduisait-elle certainement, du moins en partie, la pédagogie du musicien, professeur de chant aux Derelitti de 1743 à 1761, maître de chœur dans le même *ospedale* de 1744 à 1747, aux Incurabili de 1726 à 1733 puis de 1737 à

⁶⁷ Venise, ASV, OLP, b. 687, Notatorio C, fol. 141-142, 31 décembre 1684.

⁶⁸ Venise, IRE, MUS 1-11. La plupart des manuscrits composant le fonds musical des Derelitti proviennent en effet d'un don effectué en 1849 par le musicien Gian-Germanico Bernardi.

1738 et à la Pietà de 1742 à 1744⁶⁹. Si les exercices restaient relativement simples, dans un ambitus modéré dépassant rarement une octave et une quinte, ils constituaient probablement une base de travail quotidienne permettant aux chanteuses d'exercer leur voix, les ornements étant enseignés à part, probablement par le maître de manière⁷⁰.

D'autres solfèges, dont on ignore s'ils ont été composés spécifiquement pour les *ospedali*, offrent des éléments intéressants pour connaître les méthodes employées par les maîtres de chœur. Ainsi, Pietro De Mezzo, *maestro di maniera* aux Derelitti de 1766 à 1768, puis professeur de solfège aux Incurabili de 1771 à 1776, était-il l'auteur de nombreux solfèges, dont 178 « à l'usage du révérend D. Vincenzo Bratti », qui constituaient une méthode complète d'apprentissage du chant⁷¹. Ses « douze duos d'étude », constitués d'airs qui n'ont malheureusement pas pu être identifiés, étaient peut-être utilisés dans les *ospedali* : l'exemplaire manuscrit destiné « à l'usage de la Sig.ra Angiola Cotelli » pourrait avoir été utilisé par une *putta*, même si ce nom n'apparaît pas dans les registres de la Pietà⁷². Un autre solfège manuscrit en usage dans le même *ospedale* fournit des indications intéressantes sur les exercices imposés aux chanteuses : les trente-six solfèges de Giuseppe Aprile « à l'usage de Marietta, élève de Lauretta *cantora* », rassemblaient aussi bien des obstacles d'intonation et de maîtrise du souffle sur des notes de valeur longue que des difficultés d'ordre rythmique et mélodique (ornementation, chromatismes, grands intervalles)⁷³. S'il s'agissait là d'une méthode utilisée visiblement par une *figlia di educazione*, peut-être externe, nul doute que la chanteuse Lauretta maîtrisait les techniques qu'elle était chargée d'enseigner à sa pupille⁷⁴.

⁶⁹ PORPORA (Nicolò), *Porpora's Elements of singing, adopted by Righini and all eminent masters since his time, extracted from the archives at Naples*, éd. par M. Harris, Londres : s. n., [1858], n. p.

⁷⁰ Les exercices proposés dans cette méthode de chant étaient les suivants : son filé sur une ronde sur chaque note de la gamme en montant et en descendant sur la voyelle « A » ; port de voix sur chaque note de la gamme avec un son de départ filé sur une ronde et une note d'arrivée courte ; transposition du Mi bémol majeur au Si bémol, exercice de trille simple en vitesse croissante (de la blanche à la double croche) ; travail ascendant-descendant et vice-versa sur des mouvements mélodiques conjoints de tierce, quarte, quinte, sixte et octave en partant des différents degrés de la gamme ; travail du grupetto dans un ambitus de quinte, travail du trille avec redoublement de la note ; gamme chromatique et gamme mineure ascendante et descendante, du *piano* au *forte*.

⁷¹ Venise, Biblioteca nazionale Marciana (BNM), Ms It., Cl. IV-1304 [= 11141]).

⁷² Venise, IRE, MUS 175.

⁷³ GIUSEPPE (Aprile), *36 solfeggi per soprano col basso continuo, del Sig.re D. Giuseppe Aprile, virtuoso della Reale Cappella di S. M. Siciliana in Napoli, ad uso di Marietta, scolara della Sign.ra Lauretta Cantora*, s. d., 60 p. (Venise, CBM, Fonds Correr, b. 72, Ms n° 194). Notons que Giuseppe Aprile, célèbre castrat formé à Naples, n'enseigna jamais dans les *ospedali*. La présence de ses solfèges dans les archives de la Pietà indiquent toutefois que sa méthode de chant avait traversé la péninsule, illustrant la circulation des modèles pédagogiques entre conservatoires napolitains et *ospedali* vénitiens, dont Porpora était emblématique (cf. *infra*, partie 4, chap. 1). Sur la pédagogie vocale en vigueur dans les institutions napolitaines, voir MAMY (Sylvie), *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Liège : Mardaga, 1994, p. 63.

⁷⁴ Bien que les archives de la Pietà ne mentionnent pas de « Lauretta *cantora* », il s'agissait probablement de la chanteuse et instrumentiste Lauretta, *zia di educazione* de Teresa Gradenigo à partir de 1740 (cf. WHITE (Micky), « Biographical notes on the "Figlie di coro" of the Pietà contemporary with Vivaldi », dans *Informazioni e studi vivaldiani*, n° 21, 2000, p. 88).

Notons enfin le cas intéressant des exercices vocaux rédigés par Johann Adolf Hasse dans les années 1730, au moment où il succédait à Nicolò Porpora comme maître de chœur aux *Incurabili*⁷⁵. Alors que Robert Gjerdingen affirmait que ces solfèges avaient été écrits pour l'épouse du compositeur, Faustina Bordoni, il n'est pas impossible qu'ils aient également servi de méthode d'enseignement aux filles du chœur⁷⁶. Une telle hypothèse pourrait également s'appliquer aux vingt-cinq *solfeggi* de Vincenzo Ciampi, maître de chœur dans le même *ospedale* de 1747 à 1748 puis de 1760 à 1762, bien que la dispersion des archives de cette institution empêche de connaître la teneur des ouvrages pédagogiques en vigueur au XVIII^e siècle⁷⁷.

Les méthodes instrumentales publiées par les professeurs employés dans les *ospedali* offrent également d'intéressants exemples de leur façon d'enseigner⁷⁸. Le célèbre traité d'accompagnement publié en 1683 par Francesco Gasparini, maître de chœur à la Pietà de 1701 à 1713, reflétait ainsi certainement la méthode employée par le musicien pour apprendre la basse-continue aux *putte*⁷⁹. L'édition de 1708, dans laquelle le musicien mentionnait explicitement son appartenance au corps professoral de l'*ospedale*, était dédiée à Girolamo Ascanio Giustinian, amateur de musique et futur gouverneur des Mendicanti. Cette dédicace mentionnait les pré-requis indispensables avant toute tentative pour apprendre la basse-continue : l'apprenti-musicien devait avant toute chose faire preuve de délibération, – c'est-à-dire désirer réellement apprendre la musique – être appliqué et trouver un bon maître. Ces trois éléments apparaissaient dans les préoccupations des gouverneurs des *ospedali*, toujours à la recherche des meilleurs musiciens de leur temps pour enseigner à leurs jeunes élèves, et jugeant, lors des auditions préliminaires à l'admission dans le chœur, à la fois du talent et de la volonté d'apprendre des *putte*⁸⁰.

⁷⁵ HASSE (Johann Adolf), *12 solfeggi*, éd. par K. Janetzky et D. Knothe, nouv. éd., Heidelberg : W. Müller, v. 1975, n. p.

⁷⁶ GJERDINGEN (Robert O.), *Music in the galant style*, Oxford : Oxford University press, 2007, p. 40.

⁷⁷ Un exemplaire manuscrit pour voix de soprano et basse continue est conservé à Rome, Accademia nazionale di Santa Cecilia (BSC), A. Ms. 378 I (cité par HANSELL (Sven Hostrup), « Sacred music at the "Incurabili" at the time of J. A. Hasse », dans *Journal of the American musicological society*, vol. 23-III, 1970, p. 510).

⁷⁸ Si la célèbre *Lettre sur le jeu du violon* de Giuseppe Tartini, datée sur 5 mars 1760, ne peut entrer dans cette catégorie, le musicien n'ayant jamais enseigné dans un *ospedale*, elle mérite néanmoins d'être mentionnée, car elle était adressée à Maddalena Lombardini, l'une des meilleures instrumentistes de l'*ospedale* des Mendicanti, et reflétait donc une partie de l'enseignement reçue par cette dernière (TARTINI (Giuseppe), *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino / A letter from the late Signor Tartini to signora Maddalena Lombardini (now signora Sirmen)*, published as an important lesson to performers on the violin, Londres : R. Bremner, 1771, 7 p.).

⁷⁹ GASPARINI (Francesco), *L'armonico pratico al cimbalo. Regole, osservazioni ed avvertimenti per ben suonare il basso ed accompagnare sopra il cimbalo, spinetta ed organo*, Venise : s. n., 1683.

⁸⁰ Les rapports d'audition présents dans les archives illustraient cette préoccupation. En août 1733 les professeurs de musique de l'*ospedale* des Mendicanti entendirent ainsi cinq jeunes filles prises à l'essai quelques mois auparavant pour juger de leur réelle utilité pour le chœur. L'une d'entre elles, Teresa Luppi, était dotée

Il appartenait donc à l'ensemble des enseignants, qu'ils fussent professeurs extérieurs aux *ospedali* ou musiciennes aguerries du chœur, de contribuer à faire de ces « diamants bruts », évoqués par la chanteuse des Mendicanti Teresa Edwards, des gemmes reflétant l'excellence des institutions qui les accueillait⁸¹. Cela impliquait une exigence certaine tout au long de la formation, mais également une sélection initiale des enfants susceptibles de répondre le mieux aux attentes des gouverneurs et des auditeurs. Initialement choisis dans le filon des petites filles recueillies par charité, ces futurs joyaux de la couronne hospitalière furent progressivement recrutés sur audition, déjà formés à la musique, ce qui limitait le risque de trouver, en taillant la pierre, une imperfection qui en aurait réduit la valeur.

II. De la compassion aux auditions : choisir les musiciennes

Le choix des musiciennes se faisait à l'origine parmi les enfants présentant le plus de dispositions naturelles pour le chant ou l'exercice d'un instrument. L'apprentissage de la musique n'était qu'une des formations proposées aux enfants recueillis par charité, la visée initiale liturgique du chant n'exigeant pas d'excellentes musiciennes. Les enfants recueillis par charité étaient en outre suffisamment nombreux pour fournir les chœurs, dont l'effectif variait selon les époques et les *ospedali*, et le fait de pouvoir les former sur de nombreuses années aux besoins spécifiques du chœur, en écartant éventuellement les éléments insuffisamment doués, assurait une qualité constante.

En dépit des nombreux documents conservés dans les archives et évoquant l'activité musicale dans les *ospedali*, il est difficile de fournir des chiffres précis concernant l'effectif des chœurs. En effet, les listes de personnes présentes dans un *ospedale* à une période donnée peuvent évoquer, sous le même vocable, les seules musiciennes en activité, toutes les filles du chœur y compris celles trop âgées pour participer aux concerts, les *figlie in educazione* et les musiciennes trop jeunes pour avoir achevé leur formation, ou bien l'intégralité des filles « di

d'une belle voie de soprano, « agile et forte », mais démontrait « peu de désir et peu de volonté d'étudier », ce qui la rendait peu utile au chœur. En revanche, Lucietta Cassini, qui était pourvue d'une belle voix de contralto, « avec tous les avantages qu'on demande à un voix extraordinaire », avait en outre « une grande volonté d'étudier », et fut donc jugée apte au service du chœur (Venise, ASV, OLP, b. 652, 27 septembre 1733).

⁸¹ Lettre de Teresa Edwards à Aurelio Bertolà, 2 janvier 1795, citée par MONTARANI (Antonio), « “Contro il volere del padre”. Diamante Garampi, il suo matrimonio e altre vicende riguardanti la condizione femminile nel secolo XVIII », dans *Studi Romagnoli*, n° LII, 2001, p. 905-962.

sopra », dont la prieure et l'ensemble des *maestre*, aussi bien du chœur que du commun. Les quelques chiffres fiables indiquent toutefois que les effectifs des chœurs variaient grandement selon les périodes, avec pour les quatre *ospedali* une chute marquée dans les années 1720, et après 1777, lorsque les institutions charitables rencontrèrent d'importantes difficultés financières. On sait également que la Pietà eut un chœur toujours plus étoffé que les trois autres *ospedali*, constitué uniquement d'enfants abandonnés et non partiellement de jeunes femmes recrutées adultes et déjà formées, comme cela était le cas aux Derelitti, aux Mendicanti et aux Incurabili. Enfin, les archives permettent d'affirmer que les chœurs des Derelitti et des Incurabili comprenaient en moyenne, au XVIII^e siècle, quarante chanteuses et instrumentistes, celui des Mendicanti, une cinquantaine de musiciennes et celui de la Pietà, entre soixante et soixante-dix pensionnaires⁸². Au siècle précédent, les chiffres étaient bien inférieurs pour les quatre *ospedali* : si l'on en croit les témoignages des contemporains, les filles du chœur des Incurabili n'étaient que trente-trois en 1690⁸³, autant que leurs consœurs des Derelitti, dont le nombre descendit jusqu'à une petite vingtaine en 1698⁸⁴. L'effectif du chœur des Mendicanti était plus important, puisque l'*ospedale* comptait déjà quarante

⁸² Jane Baldauf-Berdes fournit de nombreux chiffres concernant les effectifs des quatre chœurs, mais l'absence de référence aux sources et le peu de rigueur de l'ouvrage en général jettent le doute sur la justesse de ces évaluations (BALDAUF-BERDES (Jane), *Women musicians of Venice : musical foundations (1525-1855)*, Oxford : Clarendon press, 1993, p. 125). Quelques chiffres semblent toutefois dignes de foi : le chœur des Mendicanti comptait ainsi vingt-deux musiciennes en 1704 (Venise, ASV, *OLP*, b. 646, 31 août 1704), quarante-six en 1713 (Venise, ASV, *OLP*, b. 905, 24 mai 1713), douze en 1725 (Venise, IRE, MEN B 5, 20 février 1725 n. st.), trente-six en 1731 (Venise, ASV, *OLP*, b. 651, 1731) et quarante-sept en 1739 (Venise, ASV, *OLP*, b. 653, 1739). Les effectifs du chœur des Derelitti sont également bien documentés : en 1718, elles étaient quarante-et-une musiciennes (Venise, IRE, DER G 1-48, n° 15, 15 avril 1718), quarante en 1743 (Venise, IRE, DER G 1-48, n° 94 et 97, s. d.) et en 1770 (Venise, BMC, Ms Cicogna n° 3079.1, 10 septembre 1770). La dispersion des archives des Incurabili rend plus difficile une estimation du nombre de musiciennes, mais une supplique du maître de chœur datée de 1768 indiquait que les bonnes chanteuses n'étaient que dix, ce qui laisse supposer un effectif total du chœur plutôt modeste (Venise, ASV, *OLP*, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 42, 10 mai 1768). En 1777, le chœur de cet *ospedale* comptait quarante-six membres, parmi lesquelles six musiciennes en formation (Venise, ASV, *PSO*, b. 5, registre 1, fol. 8, 3 juin 1777). Les effectifs du chœur de la Pietà étaient plus importants : en juin 1707, une liste des filles du chœur fournissait vingt-neuf noms, auxquels s'ajoutaient dix *maestre*, des élèves, des musiciennes âgées et quelques solistes dont les noms figurent sur les livrets mais qui n'apparaissent pas dans les archives (Venise, ASV, *OLP*, b. 688, Notatorio G 1, fol. 181, 5 juin 1707 et fol. 195v 4 décembre 1707 et Notatorio G 2, fol. 34, 2 décembre 1708). Le total des membres du chœur atteignait cinquante-neuf personnes en 1718 (Venise, ASV, *OLP*, b. 348, 24 mai 1718). En 1794, les musiciennes étaient encore soixante-trois, dont cinquante-quatre en activité (Venise, ASV, *OLP*, b. 893, 10 avril 1794). Treize ans plus tard, elles étaient cinquante-six : vingt-huit actives, quatorze débutantes et quatorze en retraite (Venise, ASV, *OLP*, b. 942, 28 décembre 1807).

⁸³ Le chiffre symbolique, équivalent à celui des orphelins acceptés dans l'*ospedale* et rappelant le nombre d'années du Christ, est mentionné dans TERMINI (Olga), *Carlo Francesco Pollarolo : his life, time and music, with emphasis on the operas*, thèse de doctorat, Los Angeles : University of southern California, 1970, p. 94.

⁸⁴ En 1713, Giovanni Benedetto Vinacessi indiquait que le chœur était alors « *raddoppiato al numero di quaranta* » (Venise, IRE, DER G 1-48, n° 8, 29 mai 1713).

musiciennes en 1687⁸⁵, tandis que les filles du chœur de la Pietà n'étaient qu'une trentaine en 1641⁸⁶.

Dans un contexte d'offre musicale de grande qualité et de nécessité économique pressante, la qualité des chœurs devint toutefois un élément fondamental pour attirer le public. Cette nouvelle exigence se traduisit par l'organisation de la formation musicale et l'emploi de professeurs très qualifiés, mais aussi par une véritable politique de recrutement des futures filles du chœur. Très rapidement, en effet, les gouverneurs perçurent l'intérêt qu'ils avaient à recruter des enfants connaissant déjà les rudiments de la musique, plus âgés que les *putte* parmi lesquelles ils choisissaient auparavant les membres du chœur et dont le talent initial se doublait de solides connaissances techniques.

1. Une grande variété de statuts

Si les « filles du chœur » constituaient déjà une catégorie à part parmi les *figlie di sopra*, jouissant d'un enseignement spécifique et de privilèges particuliers, les musiciennes ne constituaient pas un groupe homogène au sein des *ospedali*. Outre les classes de niveau, on trouvait au sein du chœur plusieurs statuts pouvant coexister et parfois se superposer, une même musicienne pouvant occuper successivement des statuts différents. Ainsi, trois grandes catégories de filles du chœur existaient : les musiciennes servant le chœur, choisies initialement parmi les enfants de l'*ospedale* ; les élèves en cours d'apprentissage recrutées en dehors des critères habituels de pauvreté ou comme musiciennes surnuméraires (*figlie in educazione*) ; les élèves payant pour recevoir des leçons ponctuelles ou régulières, qui pouvaient être Vénitiennes ou étrangères, et habiter ou non dans l'*ospedale* (*figlie di spese*).

La terminologie désignant ces différentes catégories varia au cours du temps et pouvait différer d'une institution à l'autre : ainsi, les *figlie di spese* étaient appelées au XVII^e siècle *puttelle accettate con oblazioni*, et désignaient initialement uniquement les pensionnaires acceptées contre une somme d'argent, toutes *figlie di sopra* sans pour autant nécessairement servir le chœur. Au XVIII^e siècle, le terme désigna principalement les élèves externes venant recevoir ponctuellement des leçons de musique auprès des *putte*, mais celles-ci pouvaient également être qualifiées de *figlie in educazione*, en particulier à la Pietà. Enfin, on trouvait dans les archives la mention de *figlie in educazione a spese*, qui désignait les enfants

⁸⁵ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, *op. cit.*, p. 179.

⁸⁶ Ce chiffre est extrait des archives de la Fraterna nella chiesa della Pietà, citées par VIO (Gastone), *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi : note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Vicence : Angelo Colla Ed., 2004, p. 121.

acceptées pour le service du chœur sans que l'*ospedale* paye les frais courants. Ce statut était le plus souvent temporaire et permettait de contourner les règlements sur les conditions préliminaires à l'admission ou les effectifs maximaux du chœur.

Si les *figlie in educazione* finançaient leur séjour à l'*ospedale*, leur statut était très proche de celui des filles du chœur : internes, elles vivaient à l'année dans l'*ospedale* et recevaient les mêmes leçons que les musiciennes « officielles » du chœur. Ce système permettait aux jeunes filles de recevoir un enseignement musical de qualité, et aux gouverneurs de s'assurer à moindres frais du talent de la musicienne avant de l'intégrer définitivement au sein du chœur. Le statut de *figlia di educatione* fut d'ailleurs au fil du temps assimilé à une période transitoire, sorte de préalable à l'admission dans le chœur. Au XVIII^e siècle, les gouverneurs précisèrent ainsi de plus en plus souvent lors de l'admission d'une *figlia di educatione* l'âge jusqu'auquel il lui était permis de rester dans l'*ospedale*. Si ce n'était pas une musicienne exceptionnelle, elle devait ensuite rentrer chez ses parents ou son tuteur, ou rester dans l'*ospedale* comme *figlia di spese*. En revanche, s'il s'avérait qu'elle pouvait être utile au chœur, elle y était généralement introduite avec le statut de fille du chœur⁸⁷.

Les *figlie di spese*, confondues à la Pietà avec les *figlie in educazione*, étaient à l'origine qualifiées de *puttelle accettate con oblazioni* aux Mendicanti. Elles devaient payer une somme d'argent pour être admises dans l'*ospedale*, afin de compenser le fait qu'elles prenaient éventuellement la place d'une véritable orpheline peut-être plus misérable. En effet, ces jeunes filles, qui pouvaient entrer comme filles du commun ou comme filles du chœur, avaient souvent encore leurs parents mais ils ne pouvaient s'occuper d'elles et décidaient de les placer dans un *ospedale* afin qu'elles y reçoivent une instruction de base. La somme versée par les parents ou les bienfaiteurs pouvait parfois être considérable, comme l'illustre l'exemple de Maria et Andrianna Siffonte, filles de Piero Siffonte, qui entrèrent aux Mendicanti en janvier 1671, en versant à la congrégation la somme de six-cents ducats⁸⁸.

Au fil du temps, ces *puttelle accettate con oblazioni* disparurent au profit des *figlie in educatione a spese* ou des simples *figlie a spese*, qui pouvaient ne recevoir que quelques heures de leçons par semaine ou loger dans l'*ospedale* en bénéficiant des leçons communes, sans pourtant participer aux activités du chœur. C'était le cas, au XVIII^e siècle, des élèves

⁸⁷ Elisabetta Capponi, admise en 1724 sur la requête de sa tante Chiara, déjà musicienne aux Mendicanti, constitue un parfait exemple de *figlie in educatione* admise d'abord officieusement, puis officiellement à la condition qu'elle paye sa nourriture, apporte son lit et fournisse son linge (*figlia in educatione a spese*), et enfin comme musicienne à part entière lorsque le *maestro di strumenti* jugea qu'elle était suffisamment douée pour servir utilement le chœur (cf. *infra*, partie 3, chap. 1).

⁸⁸ Venise, IRE, MEN C 3, p. 35, 19 janvier 1671 n. st.

étrangères, acceptées pour une durée déterminée afin d'apprendre la musique italienne auprès des *putte* et des professeurs des *ospedali*. Dès 1687, une jeune fille était envoyée aux Incurabili par la grande-duchesse de Toscane « sous la discipline du Signor Pallavicino [maître de chœur de 1674 à 1688] pour lui donner cette perfection que l'on peut espérer à notre époque »⁸⁹. À la Pietà, deux sœurs bolonaises, Maria Rosa et Anna Negri, étaient acceptées en 1724 à la demande de l'Électeur de Saxe, qui souhaitait ensuite les employer à sa cour⁹⁰. Une fois leur formation achevée, six ans après l'entrée dans l'*ospedale*, elles quittèrent l'institution pour la Saxe, Maria Rosa Negri menant par la suite une carrière internationale de chanteuse d'opéra⁹¹. Dans les années 1750 et 1760, plusieurs *figlie in educazione* étrangères furent confiées à la même *maestra*, la chanteuse Fortunata : après avoir formé Maria Schemaus, demeurée une année à la Pietà⁹², elle reçut en 1761 deux jeunes filles, Maria Magdalena Lipp et Marianne Braunhofer, envoyées par l'archevêque de Salzbourg⁹³, puis l'année suivante Anna Maria Theresia Mayr, sur demande du prince-évêque de Passau⁹⁴. En 1763, l'archevêque de Salzbourg confiait de nouveau un élève à la Pietà, Anna Maria Fesenmayr, afin qu'elle apprenne « à chanter et la musique selon le dernier goût italien » auprès de la *maestra* Ortensia⁹⁵.

Aux Mendicanti, la renommée du chœur conduisit de nombreux étrangers à demander l'admission *in educazione* d'élèves payantes. Le premier fut probablement le consul de France Jean Leblond, qui sollicita en 1733 l'autorisation de faire apprendre à sa fille la musique auprès des *maestre* de l'*ospedale*. Les gouverneurs refusèrent, probablement en raison des récentes décisions destinées à restreindre le nombre de pensionnaires considérées comme inutiles, les exceptions dans les années 1730 concernant des enfants pourvues d'une très forte somme, que le consul n'était sans doute pas près à débours⁹⁶. Dans les années 1770, en revanche, plusieurs *figlie di spese* étrangères furent acceptées : en 1771, une certaine Antonia, âgée de neuf ans et fille de Maria Antonia Walburga de Weggerle et du *cavaliere*

⁸⁹ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, *op. cit.*, p. 180.

⁹⁰ Venise, ASV, OLP, b. 691, Notatorio N 2, fol. 38, 22 septembre 1724.

⁹¹ Maria Rosa Negri se produisait ainsi, sous son nom d'épouse de Maria Rosa Negri Risack, en 1733-1734 à Londres, en 1737 et 1738 à Dresde et entre 1740 et 1743 dans diverses villes d'Italie (SARTORI (Claudio), *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 : catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo : Bertola & Locatelli, 1991, 7 vol., *passim*).

⁹² Venise, ASV, OLP, b. 693, Notatorio T, fol. 230, 30 mars 1759.

⁹³ Venise, ASV, OLP, b. 673, 13 août 1761.

⁹⁴ Venise, ASV, OLP, b. 673, 29 avril 1762.

⁹⁵ Venise, ASV, OLP, b. 694, Notatorio V, fol. 21v, 29 juillet 1763. Sur la carrière postérieure d'Anna Maria Fesenmayr, de Maria Magdalena Lipp et de Marianne Brauhofér, voir HINTERMAIER (Ernst), *Die Salzburger Hofkapelle (1700-1806) : organisation und personal*, thèse de doctorat, University of Illinois, 1980, 386 p.

⁹⁶ En 1734, Maria Lanfritti fut ainsi acceptée contre trois-cents ducats ; en 1735, Catarina Furiosa entra aux Mendicanti contre deux-cents ducats et l'année suivante, Pasqua Prodoscimo contre quatre-cents ducats (Venise, IRE, MEN B 6, 6 juin 1734, 25 septembre 1735 et 28 décembre 1736).

Ignazio Gaetano de Keyssler fut acceptée *in educazione* pour apprendre la musique auprès de Giacomina Frari. L'admission de la petite fille était subordonnée au fait que l'*ospedale* ne devrait financer ni l'hébergement, ni la formation de l'apprentie musicienne, et que celle-ci ne demeurerait pas aux Mendicanti au-delà de ses seize ans⁹⁷. Par la suite, deux jeunes bavaoises, Marianna Noder et Cattarina Fladt, demandèrent à leur tour à entrer *in educazione* dans le chœur. Acceptées respectivement en 1787 et 1792, elles étaient recommandées par l'Électeur de Bavière, qui souhaitait qu'elles apprennent la musique italienne. Marianna Noder, âgée de quatorze ans, devait rester trois ans dans l'*ospedale*. La seconde, âgée de dix-huit ans, qui connaissait déjà le chant et ne venait à Venise que pour perfectionner sa technique vocale, ne resta qu'un an aux Mendicanti. L'ensemble des frais étaient assumés par l'Électeur de Bavière, qui acceptait que les musiciennes se conforment à la discipline du lieu, notamment en matière de sorties, mais exigeait en contrepartie qu'elles ne participent pas aux concerts donnés par le chœur⁹⁸.

À mesure que s'étendait la renommée des musiciennes des *ospedali*, les aspirantes au statut de *figlia di educatione* furent de plus en plus nombreuses, ce qui amena les gouverneurs à énoncer des règles strictes pour en limiter le nombre. Dès 1704, les gouverneurs des Mendicanti dénonçaient « le désordre des admissions qui se font contre des dons en argent », et décidaient de n'accepter aucune fille, qu'elle apporte ou non une somme initiale, si le nombre total des pensionnaires n'était réduit à quatre-vingts⁹⁹. En 1719, les gouverneurs du même *ospedale* décidèrent que seules pourraient être acceptées *in educatione* ou *a spese* leurs propres filles ou nièces¹⁰⁰. Ce décret fut toutefois rapidement contourné, la fille de Lodovico Ferro, médecin aux Mendicanti, étant acceptée à ses frais *in educatione* dès janvier 1724¹⁰¹. Il restait néanmoins plus facile d'être acceptée *in educatione* si l'on avait des liens de parenté avec un employé ou une fille du chœur de l'*ospedale* : dès 1706, la liste des neuf filles se trouvant illégalement *in educatione* aux Mendicanti montrait que deux d'entre elles étaient les nièces de pensionnaires de l'*ospedale* et qu'une troisième était la petite-fille de l'ancienne prieure¹⁰². Aux Derelitti en revanche, la parenté avec un pensionnaire ou un salarié de l'institution n'apportait aucun passe-droit, si l'on en croit cet extrait des statuts :

⁹⁷ Venise, IRE, MEN B 7, 21 mai 1771.

⁹⁸ Venise, ASV, PSO, b. 7, fol. 191, 4 septembre 1787 et b. 9, fol. 345, 6 octobre 1792.

⁹⁹ Venise, ASV, OLP, b. 646, 12 mai 1704.

¹⁰⁰ Venise, IRE, MEN C 4, p. 841, 7 mai et 11 juin 1719.

¹⁰¹ Venise, IRE, MEN C 4, p. 841, 20 janvier 1724.

¹⁰² Venise, ASV, OLP, b. 646, 16 juin 1706. En janvier 1699, les gouverneurs avaient rappelé l'obligation de n'admettre que des enfants répondant strictement aux critères d'âge, de pauvreté et de provenance géographique.

Qu'en aucune façon et à aucun moment il soit permis d'héberger dans notre *ospedale* des filles *a spese* ou *in salvo* ou *a dozzina* sous quelque raison ou prétexte que ce soit, même si elles étaient parents de la prieure, de l'un des gouverneurs, de l'une des *governatrici* ou autre¹⁰³.

La Pietà, de son côté, avait admis dès le XVII^e siècle l'existence de *figlie in educazione* mais en réglementait strictement le nombre et la qualité¹⁰⁴. En 1685, la congrégation de l'*ospedale* décida que leur nombre ne devait pas excéder treize, ce qui permit de limiter également le nombre de musiciennes autorisées à donner des leçons aux élèves externes, faisant de cette permission un privilège rare¹⁰⁵. Seules les familles patriciennes pouvaient obtenir le droit de confier leurs filles *in educazione* à la Pietà, ce qui assurait à l'*ospedale* une grande renommée, qui conduisait les citoyens à requérir eux aussi l'autorisation de faire apprendre la musique à leurs filles auprès des *putte*. Les gouverneurs ne purent honorer le nombre élevé de demandes qu'en élargissant l'autorisation de recevoir des élèves « à chacune des filles du chœur, outre les quatorze déjà privilégiées », seules les patriciennes étant admises¹⁰⁶. En 1724 toutefois, une décision des gouverneurs limitant à la musique instrumentale l'enseignement délivré aux petites patriciennes laissait supposer que les élèves issues d'autres franges de la société pouvaient apprendre le chant : cela indiquait à la fois la préoccupation des patriciens de ne pas permettre à leurs filles d'envisager une carrière théâtrale, mais aussi le fait que les *figlie di educazione* pouvaient également être citoyennes ou populaires¹⁰⁷.

Les filles du chœur ne rentrant ni dans la catégorie des *figlie in educazione*, ni dans celle des *figlie di spese*, pouvaient être désignées par leur classe d'âge ou par leur appartenance à l'une des sections du chœur. Chanteuses et instrumentistes, si elles faisaient toutes partie intégrante du chœur, étaient en effet souvent désignées par leur spécialité, notamment à la Pietà où la mention d'un instrument ou d'une tessiture faisait, pour les solistes, office de nom de famille. Les *maestre* et la *maestra di coro* formaient enfin une catégorie spécifique, souvent comptabilisée à part dans les listes de membres du chœur :

¹⁰³ Capitoli... Derelitti, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁴ « Non possi in tempo alcuno admettersi che siano tenute nell'ospitale figliuole estere d'alcuna sorte a spese, educazione a dozzina, in salvo o sotto qualunque titolo o nome, con qual si sii pretesto, oltre quelle che sono state admesse dalla pia congregazione, la quale sola può avere la facoltà sopra di esse, sempre però con le strettezze e formalitadi che restano prescritte dalle parti » (Capitoli... Pietà, *op. cit.*, p. 12).

¹⁰⁵ La limitation à treize *figlie in educazione* décidée une première fois en 1685 était confirmée en 1687 (Venise, ASV, OLP, b. 687, Notatorio C, fol. 144, 21 janvier 1685 n. st. et Notatorio D, fol. 38, 20 juillet 1687). La décision d'octroyer à quatorze *maestre* seulement le privilège de prendre des élèves externes était prise vingt ans plus tard (Venise, ASV, OLP, b. 689, Notatorio H, fol. 27v, décision du 5 juin 1707 rappelée le 28 septembre 1708).

¹⁰⁶ Venise, ASV, OLP, b. 689, Notatorio H, fol. 75, 11 août 1709.

¹⁰⁷ Venise, ASV, OLP, b. 691, Notatorio N 1, fol. 220-221, 28 janvier 1724.

responsables d'une partie de la formation musicale des *putte*, elles étaient théoriquement destinées à demeurer leur vie durant dans l'*ospedale* et jouissaient de privilèges spécifiques.

2. « Leurs voix sont adorables » : la section des chanteuses

La création d'une typologie des filles du chœur est problématique, en raison de la superposition des statuts et des qualificatifs génériques (*figlie, figliuole, putte, puttelle*) attribués indifféremment dans les archives à l'ensemble des pensionnaires, aux filles *di sopra* ou aux seules musiciennes. Le même problème se retrouve lorsqu'il s'agit de définir précisément les chanteuses et les instrumentistes, parfois recensées à part dans les rares listes des membres des chœurs¹⁰⁸, mais qui pouvaient également remplir les deux rôles. Dans certains cas, cela traduisait la volonté de gouverneurs de disposer toujours d'un volant de musiciennes capables de servir le chœur aussi bien par la voix que par les instruments, ce qui évitait de dommageables lacunes dans l'effectif et la nécessité de recourir à des renforts extérieurs. Ainsi, les statuts de l'*ospedale* des Incurabili prévoyaient d'inciter

toutes les filles du chœur à s'astreindre à l'étude de la musique de la façon la plus parfaite et universelle, aussi bien pour le chant que pour les instruments, en faisant en sorte qu'elles apprennent l'un et les autres selon leur connaissance, en les exerçant et au chant et à la musique instrumentale¹⁰⁹.

Les *maestre* de cet *ospedale* étaient en effet fréquemment d'excellentes chanteuses tout en maîtrisant parfaitement un ou plusieurs instruments, comme l'illustrent les exemples de Giacomina Stromba, *maestra* de violon et de chant, ou Felicita Zorzini, soliste du chœur et instrumentiste¹¹⁰. Aux Mendicanti, il n'était pas rare que les musiciennes possèdent également cette double qualification : les archives ont en effet permis de relever dix cas de chanteuses et instrumentistes, dont près de la moitié avait été promue au titre de *maestra*. La formation initiale visait en effet à assurer à l'ensemble des filles du chœur une connaissance basique de la musique vocale et instrumentale, afin qu'elles puissent remplir alternativement les

¹⁰⁸ En 1779, un document de l'*ospedale* des Mendicanti indiquait ainsi nommément les solistes, les choristes, les violons, les violoncelles, les violes et les basses de viole, recensant à part les deux *maestre* (Venise, ASV, PSO, b. 80, 21 mars 1779). Une liste des membres du chœur rédigé en 1743 par les gouverneurs des Derelitti précisait, pour chacune des musiciennes citées, la tessiture ou l'instrument de prédilection (Venise, DER G 1-48, n° 94, s. d.).

¹⁰⁹ *Ordini... Incurabili, op. cit.*, partie 3, chap. VI « Della priora, maestre del coro e portinare » (cf. annexe 14). En dépit de cette précaution, le chœur de cet *ospedale* ne put se dispenser de faire appel à des musiciennes extérieures, notamment en 1785, pour l'exécution des oratorios *Plagæ Ægypti* et *Exitus Israel de Ægypto*, composés par Matteo Rauzzini (Venise, ASV, OLP, b. 911, n° 71 et 122).

¹¹⁰ Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 148, 9 septembre 1772 et fol. 168, 30 décembre 1773.

fonctions dont le chœur avait le plus besoin¹¹¹. Les dix exemples relevés concernent tous les musiciennes suffisamment douées dans l'une ou l'autre spécialité pour pouvoir apparaître comme solistes ou obtenir le privilège de recevoir une *figlia in educatione*.

L'exemple le plus frappant était sans doute celui de Francesca Rossi, acceptée *in educazione* à l'âge de six ans pour apprendre le chant, l'orgue et le violon auprès d'une musicienne confirmée de l'*ospedale*, Angela Cecchini¹¹². Acceptée dans la classe des *incipienti* en décembre 1739, elle était apparemment aussi bonne chanteuse qu'instrumentiste, puisque les gouverneurs affirmaient qu'elle était « instruite depuis longtemps dans le chant, l'orgue et le violon, et elle réussira infailliblement dans l'un de ces trois exercices, car elle est dotée de talent et de capacités »¹¹³. Devenue *maestra* puis *maestra di coro*, la plus haute distinction à laquelle pouvait aspirer une musicienne d'*ospedale*, elle semble s'être alors consacrée plus particulièrement à la musique instrumentale, sans renoncer au chant. C'est du moins ce que l'on peut déduire du choix des gouverneurs de lui confier en 1753 *in educazione* une jeune fille de treize ans, Angela Maria Lanfritti, pour perfectionner sa connaissance de l'orgue¹¹⁴. Sous la férule de Francesca Rossi, la jeune musicienne était effectivement devenue une organiste confirmée, mais elle continuait également de chanter, comme l'indiquait la demande rédigée en 1757 pour obtenir l'autorisation d'entrer parmi les « religieuses du chœur » du monastère San Guglielmo de Ferrare¹¹⁵. Si l'on en croit le témoignage de Charles Burney, Francesca Rossi jouait en 1770 encore de plusieurs instruments : alors *maestra di coro*, elle dirigeait le chœur depuis le clavecin, où elle assurait la partie de basse continue alternativement avec d'autres musiciennes car, écrivait-il, « ces jeunes personnes changent fréquemment d'instrument »¹¹⁶.

¹¹¹ C'est ainsi que Chiara Capponi précisait en 1724 qu'elle avait enseigné à sa nièce Elisabetta « *non solo del sonare il violino et organo, mà del cantare ancora, così che si è resa capace al servizio del coro di questo pio luoco* ». De fait, la triple compétence de la jeune musicienne avait été appréciée par la congrégation, qui l'avait admise comme fille du chœur en 1731, considérant qu'elle « *si ritrova veramente educata di ottimi e savi costumii e bene avanzata nelle virtù, non sollo del sonare il violino et organo (parti delle quali di molto scarsegia il coro di questo pio luocco) ma del canto ancora, cossi che è molto tempo che si esercita nello stesso con totale sotisfatione del Maestro Aliprandi, dal qualle siamo accertati che riuscirebbe assai profitevole al coro medemo* » (Venise, ASV, OLP, b. 651, 6 août 1731).

¹¹² L'entrée de Francesca Rossi comme *figlia in educazione* n'est pas documentée dans les archives, mais la décision de l'accepter dans la classe des *incipienti* en décembre 1739 rappelait qu'elle apprenait déjà la musique depuis quatre ans dans l'*ospedale* (Venise, IRE, MEN B 6, 6 décembre 1739).

¹¹³ Venise, IRE, MEN B 6, 6 décembre 1739.

¹¹⁴ Angela Maria Lanfritti n'était toutefois pas novice, puisque les députés au chœur indiquaient qu'elle était « *da qualche anno iniziata e dimostra buona dispositione nel suono del organo* ». Elle pourrait donc répondre aux besoins du chœur, qui manquait cruellement d'organistes (Venise, IRE, MEN B 6, 26 juillet 1753 et 29 août 1753).

¹¹⁵ Venise, ASV, OLP, b. 656, 20 décembre 1757.

¹¹⁶ BURNEY (Charles), *The present state...*, op. cit., p. 191.

Seul l'*ospedale* de la Pietà semblait avoir deux sections clairement identifiées, les chanteuses n'étant pas autorisées à se faire instrumentistes, et vice-versa¹¹⁷. Cela s'expliquait probablement par l'accent mis, dès le début du XVIII^e siècle, sur la qualité des instrumentistes, qui faisaient la renommée de l'*ospedale* (cf. *infra*), mais aussi par le fait que les effectifs importants du chœur ne permettaient pas une surcharge artificielle des classes, tandis que le nombre d'enfants parmi lesquels étaient recrutées les musiciennes rendaient possible une sélection initiale assurant à l'institution un nombre constant de bonnes musiciennes dans chacune des spécialités.

L'équilibre des chœurs n'était pas uniquement assuré par une répartition égale entre chanteuses et instrumentistes : la question se posait également au sein des chanteuses, qu'il s'agissait de sélectionner selon leur talent et leurs connaissances techniques, tout en prenant en compte leur tessiture. L'équilibre des voix fut toujours difficile à maintenir dans les chœurs des *ospedali*, les départs ou les décès des solistes créant des lacunes parfois difficiles à combler, tandis que les voix graves étaient particulièrement recherchées. Aux Derelitti et aux Incurabili, la proportion entre voix aiguës et voix graves semble avoir été respectée sans trop de difficultés, tandis que les députés au chœur des Mendicanti furent régulièrement sollicités pour chercher les voix manquantes (cf. *infra*)¹¹⁸. Cela s'explique sans doute par la présence dans cet *ospedale*, ainsi qu'à la Pietà, de voix très graves, qualifiées de ténor et de basse, qui justifiaient la présence de partitions écrites pour quatre voix, tandis que les deux autres *ospedali* ne proposaient que des œuvres pour deux ou trois voix, la partie la plus basse étant en outre probablement transposée¹¹⁹. Bien évidemment, les partitions écrites pour quatre voix

¹¹⁷ Cette interdiction, largement contournée jusqu'au milieu XVIII^e siècle, était fermement rappelée en 1765 : « *resta fermamente deliberato che ogni figlia che dovrà esercitarsi nel coro abbia per obbligo di fare una sola cosa, e questa sia o il canto, o il suono di quel particolare stromento in cui s'avranno esercitato ; nè sia lecito ad alcuna sotto quasivoglia pretesto di cambiar esercizio, passando dal canto al suono o dal suono d'uno stromento a quello di un'altro stromento, ma sempre rimaner ferme in quella classe in cui saranno state registrate* » (*Ordini per il coro del pio luogo della Pietà, op. cit.*, p. 7-8). Les éléments biographiques fournis par Micky White indiquent toutefois qu'une quinzaine au moins des musiciennes actives à l'époque où Antonio Vivaldi dirigeait le chœur exerçaient le talent à la fois comme chanteuses et comme instrumentistes (WHITE (Micky), « Biographical notes on the "Figlie di coro" of the Pietà contemporary with Vivaldi », dans *Informazioni e studi vivaldiani*, n° 21, 2000, p. 75-97). Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, on trouvait également des cas de *maestre* excellent dans le chant tout en jouant un ou plusieurs instruments, par exemple Basilia, chanteuse et joueuse de violette ou encore Leonilda, qui chantait et jouait de la basse de viole (Venise, ASV, OLP, b. 671, 27 mars 1757).

¹¹⁸ La liste des membres du chœur des Derelitti en 1743 recensait par exemple dix sopranos pour dix contraltos (Venise, IRE, DER G 1-48, n° 94, s. d.). Dans la seconde moitié du siècle, les chanteuses des Incurabili se répartissaient assez équitablement entre voix aiguës et voix graves : en 1768, le chœur comptait ainsi six sopranos et quatre contraltos (Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 42, 10 mai 1768).

¹¹⁹ La présence de ces chanteuses à la voix exceptionnellement grave est attestée par les témoignages des contemporains, les mentions documentaires et les sobriquets qui leur étaient attribués : dès 1691, une Angelica dal Tenor apparaissait dans les archives de la Pietà (Venise, ASV, OLP, b. 687, Notatorio D, fol. 143, 15 février

permettaient la transposition de la partie de basse à l'octave supérieure, mais il n'en reste pas moins vrai que certaines chanteuses des Mendicanti et de la Pietà avaient une voix particulièrement grave, comme l'indiquent les partitions conservées mais aussi les témoignages des contemporains.

Ainsi, Pietro Gradenigo mentionnait en 1758 le décès de la chanteuse des Mendicanti Annetta Cremona, qualifiée de « cantatrice à la voix de basse », ce qui lui valait d'ailleurs le surnom d'Annetta dal Basso¹²⁰. Dès 1687, le chœur de l'*ospedale* hébergeait également une autre voix grave, celle d'Anna Maria Ziani Bernardini, qui « bien que femme [jouissait] naturellement d'une voix masculine mais tendre, pleine et d'un métal si suave qu'elle [chantait] baryton avec une grâce saisissante »¹²¹. Les parties séparées pour voix de ténor ou de basse, destinées aux chanteuses de la Pietà et conservées dans le fonds Correr indiquent effectivement que certaines chanteuses étaient capables de descendre jusqu'à une octave sous la ligne de la clé de sol, ce que notait également Charles Burney¹²². La présence de ces voix particulières était également attestée par une lettre du maître de chœur des Mendicanti, Ferdinando Bertoni, écrivant en 1754 que

dans les vêpres, ma plus grande fantaisie se trouve (je devrais en avoir honte mais je le dis) dans les finals, que je ne peux esquiver dans certains psaumes. C'est pourquoi je pourrais, pour faire assaut d'élégance, en faire deux ou trois de façon que le sujet soit bien choisi et harmonieux, mais que l'entrée du ténor et de la basse soient couverte, puisque nos conservatoires sont pleins de ces deux voix¹²³.

Si ces témoignages confirment la présence de voix graves dans les *ospedali*, les récentes recherches menées par les musicologues indiquent toutefois que les parties de basse et peut-être celles de ténor étaient souvent transposées à l'octave supérieure¹²⁴. Il n'en reste pas moins

1691), le même *ospedale* hébergeant quelques années plus tard trois autres ténors, Antonia, Paolina et Vittoria, et une basse, Anetta (Venise, ASV, *OLP*, b. 688, fol. 195v, 4 décembre 1707).

¹²⁰ GRADENIGO (Pietro), *Notatorio*, vol. IV, fol. 133, 3 septembre 1758 (Venise, Vmc, ms Gradenigo 67).

¹²¹ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, *op. cit.*, p. 179.

¹²² « *In these hospitals many of the girls sing in the counter-tenor as low as A and G, which enables them to keep below the soprano and mezzo-soprano, to which they sing the base* » (BURNEY (Charles), *The present state...*, *op. cit.*, p. 149). Les parties séparées pour voix de basse écrites pour les chanteuses de la Pietà sont conservées à Venise, Bibliothèque du conservatoire Benedetto Marcello (CBM), Fonds Correr, b. 105.607 à 610.

¹²³ Lettre de Ferdinando Bertoni, 11 mai 1754, Bologne, Civico Museo Bibliografico, Epistolario G. B. Martini, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 102.

¹²⁴ L'hypothèse de Remo Giazotto selon laquelle les chœurs des *ospedali* auraient été renforcés, lors des exécutions d'œuvres écrites pour quatre voix, de chanteurs masculins (GIAZOTTO (Remo), *Antonio Vivaldi*, Turin : E.R.I., 1973, p. 374-375) est impossible à soutenir, à la fois en raison de l'absence de confirmation par les sources documentaires, mais aussi parce que cela entrerait en totale contradiction avec les habitudes et les préoccupations des gouverneurs, qui veillaient de très près aux fréquentations masculines de leurs pensionnaires, et qui faisaient de la composition exclusivement féminine de leurs chœurs un motif de curiosité pour les auditeurs, notamment étrangers (cf. *infra*). Michael Talbot, qui avait initialement défendu la thèse que

vrai que ces voix spécifiques étaient recherchées par les chœurs, en particulier celui des Mendicanti, qui en faisait une curiosité appréciée des voyageurs¹²⁵. L'abbé Binos, de passage à Venise en 1777, notait ainsi l'originalité de l'orchestre et la présence de voix graves dans les *ospedali* :

Les violons, les clairons, les harpes, les flûtes, les trompettes et les corps [sic]-de-chasse sont les instrumens dont elles jouent : elles exécutent aussi les récits de taille et de basse-taille ; en un mot, leurs voix et leur dextérité remplissent tous les rôles : leur chapelle de musique est composée de plus de quarante musiciennes, et on ne se lasse pas d'admirer en elles les beaux présens de l'art et de la nature¹²⁶.

August Fryderky Moszynski, qui visita les *ospedali* dix ans plus tard, évoquait lui aussi les « oratoires dont l'orchestre et les voix ne sont composés que de filles, et rien n'est si plaisant que de voir la sœur contrebasse, la soeur cor de chasse, la soeur basson et autres, accompagner la sœur basse-taille et la sœur ténor »¹²⁷.

Cet intérêt suscité par les voix exceptionnelles était bien compris des gouverneurs, qui n'hésitèrent pas à recruter avec soin les chanteuses pourvues de voix rares, qu'elles fussent exceptionnellement graves, particulièrement étendues ou capables de monter jusqu'à la cinquième octave du clavecin¹²⁸. Cette sélection initiale, effectuée au sein des pensionnaires des *ospedali* puis en auditionnant des candidates externes, constituait un préliminaire à une formation technique exigeante, qui permettait aux chanteuses des *ospedali* d'atteindre une

l'ensemble des partitions composées pour les *ospedali* étaient destinées à être chantées sans transposition (TALBOT (Michal), « Tenors and basses at the Venetian *ospedali* », dans *Acta musicologica*, n° 66, 1994, p. 123-138) avait par la suite admis que les parties les plus graves étaient sans doute transposées à l'octave supérieure, en s'appuyant sur le témoignage d'un voyageur germanique, désapprouvant l'effet produit par la transposition des parties de ténor et de basse (cité par MATTHESON (Johann), *Critica musica*, nouv. éd., Laaber : Laaber Verlag, 2003 [éd. orig. Hambourg, 1722-1726], vol. 2, p. 343).

¹²⁵ Cette particularité était en effet connue à l'étranger, comme l'indique par exemple la mention de Johann Friedrich Reichardt dans son *Musikalisches Kunstmagazin* en 1791 : « Die Chöre warden mit Diskant-und Altstimmen besetzt, doch giebt es auch einige interessante Tenorstimmen unter den Mädchen, die durch hinzufügte Affectation im Borträge oft wie eine Bassstimme effectuiren » (REICHARDT (Johann Friedrich), *Musikalisches Kunstmagazin*, nouv. éd., Hildesheim : G. Olms, 1969, vol. 2, p. 17).

¹²⁶ BINOS (abbé Marie-Dominique de), *Voyage par l'Italie en Egypte, au Mont-Liban et en Palestine ou Terre-Sainte*, Paris : Boudet, 1787, vol. 1, lettre XLI, 29 mai 1777, p. 201-202.

¹²⁷ MOSZYNSKI (August Fryderky), *Journal de voyage en France et en Italie (1784-1786)*, p. 121, Cracovie, Bibliothèque des Princes Czartoryski, Ms 1535. Je sais gré à Guillaume Calafat de m'avoir fourni en avant-première sa transcription du manuscrit, en cours d'édition.

¹²⁸ L'étude menée par Berthold Over sur les partitions d'antienne et de motet composées pour les *ospedali* et conservées dans différentes bibliothèques a ainsi permis de connaître l'extension de voix de Lucia Bianchi (Do³-Do⁵) et Ippolita Santi (Ré³-Ré⁵) aux Derelitti, de Beatrice Fabris (Do³-Do⁵) et de Giustina Garganego (Sol²-Fa⁴) aux Mendicanti (OVER (Berthold), *Per la gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianische Ospedali*, Bonn : Orpheus, 1997, p. 289-415). Selon Charles Burney, Ippolita Santi atteignait même le Mi⁵, une tierce au-dessus du célèbre contre-ut : « The performers here too [at the Ospedaletto] are all orphan girls ; one of them, La Ferrarese, sung very well, and had a very extraordinary compass of voice, as she was able to reach the highest E of our harpsichords, upon which she could dwell a considerable time, in a fair, natural voice » (BURNEY (Charles), *The present state of music...*, op. cit., p. 150).

perfection dont se faisaient l'écho les récits des voyageurs, pleins de louanges pour ces « rossignols »¹²⁹, ces « anges »¹³⁰, ces « saintes au féminin »¹³¹ ou ces « virtuoses »¹³² dont les voix étaient réputées « adorables »¹³³.

3. « La lyre d'Orphée dans les mains d'une grâce » : la section des instrumentistes

« La musique instrumentale est d'une plus grande réputation à la Pietà »¹³⁴. Cette annotation de l'abbé Nollet, en marge de son journal de voyage en Italie, traduisait l'opinion commune à l'ensemble des observateurs au XVIII^e siècle. Alors que les qualités respectives des chanteuses des Mendicanti et des Incurabili étaient objet de débat, les deux *ospedali* se faisant concurrence tout au long du siècle pour la primauté des voix¹³⁵, il était de notoriété publique que les instrumentistes de la Pietà surpassaient les autres *putte*. Cette renommée s'expliquait par une volonté affirmée des gouverneurs de l'*ospedale* de mettre l'accent sur la musique instrumentale, en raison probablement de la présence dans leurs murs d'Antonio Vivaldi comme professeur de violon et *maestro dei concerti* entre 1703 et 1738. L'excellence à

¹²⁹ SPENCE (Joseph), *Letters from the Grand Tour*, éd. par S. Klima, Montreal / Londres : McGill / Queen's University press, 1975, lettre 168, 24 juillet 1741, p. 398 ; HEINSE (Johann Jacob Wilhelm), « Augenblickliche Bemerkungen auf meiner sehr schnellen Reise von Rom... », 2 août 1783, fol. 123 dans *Die Aufzeichnungen*, Munich / Vienne : Carl Hanser, 2003, vol. 1, p. 1248-1249 ; BURNEY (Charles), *The present state...*, *op. cit.*, p. 156 et 183.

¹³⁰ TOLSTOÏ (Petr Andreevic), *Il viaggio in Italia di P.A. Tolstoj (1697-1699)*, éd. par C. Piovene-Cevese, trad. du russe, Genève, Slatkine, 1983, p. 185 ; DU BOCCAGE (Anne Marie Lepage), *Lettres de Madame Du Bocage contenant ses voyages en France, en Angleterre, en Hollande et en Italie... pendant les années 1750-1757 et 1758*, 2^e éd., Dresde : G. C. Walther, 1771, p. 155 ; VIGÉE-LEBRUN (Elisabeth), *Souvenirs de Madame Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun*, Paris : H. Fournier, 1835-1837, vol. 2, p. 169-170.

¹³¹ MANNERS (John), *Letters to the countess of Rutland*, 1682, Grantham (GB), Belvoir Castle, Ms, fol. 112, cité par BALDAUF-BERDES (Jane), *Women musicians...*, *op. cit.*, p. 241.

¹³² VOLKMANN (D. J. J.), *Historisch-Kritische Nachrichten von Italien*, Leipzig : Caspar Fritsch, 1770, vol. 3 p. 616 ; ROLAND DE LA PLATIÈRE (Jeanne-Marie), *Lettres écrites de Suisse, d'Italie, de Sicile et de Malthe, par M. ***; Avocat en Parlement, de plusieurs Académies de France, et des Arcades de Rome (...) à Melle ** à Paris, en 1776, 1777 et 1778*, Amsterdam : s.n., 1780, vol. 6, lettre XXXIII, p. 63.

¹³³ « Leurs voix sont adorables pour la tournure et la légèreté ; car on ne sait ici ce que c'est que rondeurs et sons filés à la française » (BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie...*, *op. cit.*, lettre XVIII, p. 243).

¹³⁴ NOLLET (abbé Jean Antoine), *Journal de voyage de Piedmont et d'Italie en 1749*, Soissons, Bibliothèque municipale, Ms 150.

¹³⁵ En 1741, Joseph Spence écrivait à sa mère : « *The Pietà is the house for young innocents that come into the world without any fault of their own : these are famous for instrumental music [...]. The Incurabili is chiefly for orphans : and the young women there excel in voices – not but what their instrumental music too is some of the best in the world* » (SPENCE (Joseph), *Letters from the Grand Tour...*, *op. cit.*, lettre 168, 24 juillet 1741, p. 397). Quinze ans plus tard, D. J. J. VOLKMANN citait quant à lui les chanteuses des Mendicanti comme supérieures à celles des autres *ospedali* : « *Die Pietà ist in ansehung der Musik selbst und der Instrumente am berühmtesten, und ben den Mendicanti find die schönsten Stimmen* » (VOLKMANN (D. J. J.), *Historisch-Kritische Nachrichten...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 616). Cette opinion était reprise à la fin du siècle par Heinrich August Ottokar Reichard, qui conseillait aux voyageurs d'aller à la Pietà pour la musique instrumentale, aux Mendicanti pour la musique vocale : « La Pietà a plus de réputation pour la bonne musique et la force des instruments ; les Mendicanti pour l'excellence des voix » (REICHARD (Heinrich August Ottokar), *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar : Bureau d'industrie, 1793, vol. 1, p. 327).

laquelle, sous sa férule, étaient parvenues les *putte* se combinait au succès des compositions instrumentales du *maestro* et à la présence dans le chœur de violonistes exceptionnelles, qui contribuaient à faire de la Pietà l'institution de référence pour la musique instrumentale¹³⁶.

Cependant, les quatre *ospedali* jouissaient d'un excellent orchestre, comme l'indiquent les témoignages des contemporains mais également les quelques documents comptables conservés dans les archives. On sait ainsi que l'*instrumentarium* de la Pietà, mais aussi celui des Mendicanti, comptait plusieurs instruments dus à de grands luthiers, et que les solistes les plus doués pouvaient obtenir des gouverneurs l'achat de violons ou de violoncelles de grande qualité. Ainsi, la célèbre violoniste de la Pietà Anna Maria dont le talent, vanté par les contemporains, était confirmé par la difficulté technique des partitions à son usage retrouvées dans le fonds Correr, avait-elle obtenu dès 1712 un violon coûtant vingt ducats, alors que l'une de ses consoeurs, probablement moins douée, utilisait un violon acheté seulement douze ducats¹³⁷. On sait en outre qu'Antonio Vivaldi avait acheté pour le compte de l'*ospedale* deux violons de Pietro Guarneri, en 1726 et 1729, auxquels s'ajoutèrent au cours du XVIII^e siècle quatre cors d'Andrea Coin, une viole attribuée à Michele Platner, deux violoncelles de Matteo Goffriller et une basse de viole attribuée à Antonio Stradivari¹³⁸. En 1706, deux violons avaient déjà été achetés à Matteo Goffriller pour la modeste somme de six ducats, et le petit musée instrumental de la Pietà possède encore une contrebasse de Pietro Caspan datée de 1665¹³⁹.

Les gouverneurs des Mendicanti étaient également attentifs à fournir à leurs meilleures musiciennes des instruments dignes de leur talent : en mars 1728, un « violon de Stradivari » était réparé par le luthier vénitien Matteo Selles, alors au service de l'*ospedale*¹⁴⁰. Deux ans plus tard, un « *violino stradivario* » apparaissait de nouveau sur les factures, qui mentionnaient également les instruments de deux élèves du célèbre luthier de Crémone,

¹³⁶ Parmi ces musiciennes particulièrement talentueuses, notons la présence d'Anna Maria, violoniste célèbre outre-monts dès les années 1730, comme l'indique sa présence dans le dictionnaire musical de Johann Walther (WALTHER (Johann) *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig : W. Deer, 1732, p. 37), mais aussi la mention qu'en faisaient de nombreux voyageurs (Joachim Christoph Nemeitz, Johann Joachim Quantz, Carl Ludwig Pollnitz, Charles de Brosses), ou encore la place de choix que lui réservait, en 1740, l'auteur anonyme du poème *Sopra le putte della Pietà di Coro* (cf. annexe 8).

¹³⁷ Venise, ASV, *OLP*, b. 699, n° 5, 19 juillet 1712.

¹³⁸ Sur la collection d'instruments conservés au musée de la Pietà, voir TIELLA (Marco) et PRIMON (Luca), *Strumenti musicali dell'Istituto della Pietà di Venezia* [exposition, Venise, 1990], Venise : Istituto provinciale per l'infanzia S. Maria della Pietà, 1990, 127 p.

¹³⁹ Venise, ASV, *OLP*, b. 999, 30 mai 1706, cité par ARNOLD (Denis), « Instruments and intrumental teaching in the early italian conservatories », dans *The Galpin society journal*, n° 18, 1965, p. 72-81.

¹⁴⁰ Venise, ASV, *OLP*, b. 857, février 1729. La réparation était facturée seize livres, soit 10 % de la somme totale réclamée par le luthier pour une année de réparations et de fourniture de cordes.

Matteo Goffriler et Francesco Ruggieri¹⁴¹. En 1759, un *violone* de Matteo Goffriler était en effet réparé par Giorgio Serafin pour la somme de douze livres¹⁴². L'année suivante, deux violons « *del Ruggier* » qui étaient restaurés par le même luthier¹⁴³. Si l'on ignore le nom des musiciennes auxquels ils étaient destinés, on peut néanmoins supposer que seules les instrumentistes expertes obtenaient de tels instruments. Ainsi, ce n'était certainement pas un hasard si la date de remise en état du *violone* de Matteo Goffriler correspondait à l'accession au statut de fille du chœur de Teresa Barbieri, spécialiste de cet instrument¹⁴⁴. De même, en 1731, le *maestro di strumenti*, Bernardo Aliprandi, avait-il fait l'acquisition de deux violoncelles évalués à trente ducats à l'attention de deux *putte*, particulièrement talentueuses, qui avaient pu apprendre les bases de la musique instrumentale sur les anciens violoncelles du chœur mais dont le talent nécessitait à présent qu'elles jouent sur de bons instruments¹⁴⁵.

En dépit de ces quelques mentions dans les documents, les informations sur les instrumentistes des *ospedali* sont parcellaires, notamment en raison de leur absence des livrets¹⁴⁶. Cependant, l'habitude de donner aux *maestre* de la Pietà un sobriquet rappelant leur rôle dans le chœur permet de connaître les instrumentistes les plus douées, même si les plus célèbres d'entre elles étaient simplement connues par leur prénom. Ainsi, la Pietà avait formé la violoniste Chiaretta, également chanteuse, joueuse de viole d'amour et organiste, que Charles de Brosses avait qualifié de « premier violon d'Italie, si l'Anna Maria [...] ne la surpassait encore »¹⁴⁷. Aux côtés des chanteuses Appolonia et Geltruda et de l'incontournable Anna Maria, Joachim Christoph Nemeitz mentionnait quant à lui l'organiste Antonia, la théorbiste Prudenza (qui jouait en réalité de l'angélique), la hauboïste Susanna, également

¹⁴¹ Venise, ASV, *OLP*, b. 858, 2 mars 1730.

¹⁴² Venise, ASV, *OLP*, b. 869, n° 297, septembre 1759.

¹⁴³ Venise, ASV, *OLP*, b. 870, n° 349, mars 1761.

¹⁴⁴ Acceptée en 1747 comme *figlia di spese* à l'âge de douze ans, elle avait probablement rejoint la classe des *essercitanti* en 1758, après avoir parachévé sa formation de chanteuse et d'instrumentiste auprès des professeurs de l'*ospedale* (Venise, IRE, MEN B 6, 24 août 1747). On peut supposer que le *violone* de Matteo Goffriler avait alors été remis en état, afin que la nouvelle soliste puisse bénéficier d'un instrument à la mesure de son talent, confirmé par le fait qu'elle obtenait peu de temps après le statut de *maestra* et le privilège de recevoir des jeunes filles *in educazione* (Venise, IRE, MEN B 7, 4 octobre 1770).

¹⁴⁵ Venise, ASV, *OLP*, b. 651, 6 août 1731.

¹⁴⁶ La violoncelliste des Derelitti Nicolosa Fanello constituait une exception notable : élève d'Antonio Martinelli, elle obtint en 1769 la charge de professeur de violoncelle et touchait pour cela deux ducats par mois (Venise, IRE, DER B 12 p. 241, avril 1769). En 1755, la congrégation de l'*ospedale* indiquait que la musicienne était une excellente joueuse de viole d'amour, ce qui légitimait l'achat de cet instrument pour la somme de douze ducats (Venise, IRE, DER B 12, p. 266, 22 septembre 1755). Le talent et la renommée de la musicienne est attestée par sa présence, exceptionnelle pour une instrumentiste, sur les livrets de motets publiés à l'occasion de la fête annuelle de l'Assomption : dès 1747, date de l'accession de Nicolosa Fanello au statut d'*essercitante*, et jusqu'en 1758, la musicienne exécutait en cette occasion un concerto pour violoncelle ou pour viole d'amour (GILLIO (Pier Giuseppe), « Saggio bibliografico sui libretti di mottetti pubblicati dagli *ospedali* di Venezia (1746-1792) », dans *Rivista internazionale di musica sacra*, n° 14, 1993, p. 134-156).

¹⁴⁷ BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie...*, *op. cit.*, lettre XVIII, p. 243.

violoniste¹⁴⁸. Appolonia et Anna Maria étaient également évoquées par Johann Joachim Quantz¹⁴⁹, tandis que Joseph Spence affirmait que Catarina faisait émettre « au violon des sons plus beaux que ne pourrait sans doute le faire aucun homme en Angleterre »¹⁵⁰.

Le témoignage de l'abbé Richard se rapportait quant à lui à Maddalena Lombardini, excellente violoniste formée aux Mendicanti et ayant bénéficié des leçons de Giuseppe Tartini¹⁵¹ :

J'y ai vu une jeune fille de douze à treize ans au plus exécuter des sonates à violon seul, avec l'applaudissement général : il fallait que l'on fût bien sûr de son talent, pour l'exposer en public, un jour solennel, devant la plus nombreuse assemblée. Ce n'est qu'à Venise où l'on voit ces prodiges en musique¹⁵².

Cette évocation de la précocité de la violoniste posait la question de la formation initiale des instrumentistes. En effet, ni les inventaires ni les factures de luthiers ne mentionnaient la présence d'instruments de petite taille dans les *ospedali*. Or, si un enfant de dix ou douze ans était capable de jouer en virtuose du violon, comme c'était le cas de Francesca Rossi, Maddalena Lombardini ou encore Isabella Capponi, cela impliquait une pratique de l'instrument de longue date, ce qui nécessitait l'utilisation d'instruments adaptés à la taille de l'enfant. Si, dans le cas d'enfants entrés tardivement dans un *ospedale*, on peut supposer que la formation initiale avait eu lieu sur des instruments achetés par la famille et conservés par la jeune musicienne après son admission dans le chœur, la présence de violons de petite taille dans l'*instrumentarium* de la Pietà indique toutefois que de tels instruments existaient dans les *ospedali*. Peut-être faut-il alors voir dans les *violette* apparaissant dans les inventaires et les documents comptables tantôt des *viola da collo*, synonyme habituel du terme, tantôt des *viola da braccio* de taille réduite destinées à l'usage des très jeunes musiciennes¹⁵³.

Si la plupart des instrumentistes célèbres étaient violoniste ou violoncelliste, ce qui ne faisait que traduire l'importance accordée aux cordes dans l'orchestre des *ospedali*, les gouverneurs n'étaient pas rétifs à l'introduction d'autres types d'instruments. L'importance de l'orgue, présent dès l'origine dans les chapelles des *ospedali*, se traduisait à la fois par la

¹⁴⁸ NEMEITZ (Joachim Christoph), *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien als ein Supplement von Misson, Burnet, Addison, und andern*, Leipzig : Gleditschens, 1726, p. 97.

¹⁴⁹ QUANTZ (Johann Joachim), « Herr Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen (1754) », éd. par F. W. Marburg, dans *Historisch-kritische Beyträge zue Aufnahme der Musik*, Berlin : Schütz, 1755, t. 1, p. 232-233.

¹⁵⁰ SPENCE (Joseph), *Letters from the Grand Tour...*, *op. cit.*, lettre 168, 24 juillet 1741, p. 397.

¹⁵¹ Cf. *infra*, partie 3, chap. 3.

¹⁵² RICHARD (abbé Jérôme), *Description historique et critique de l'Italie...*, *op. cit.*, vol. II, p. 342.

¹⁵³ Sur cette question, voir GIRON (Caroline), « Une collection perdue... », *art. cit.*, p. 34.

qualité des instruments construits pour les *ospedali* et par le fait que seules les *maestre* les plus douées ou la *maestra di coro* y avaient accès¹⁵⁴. Les organistes étaient en effet chargées de tenir la basse-continue, fonction liée souvent à la direction du chœur, comme l'indiquait le témoignage de Charles Burney, déjà évoqué. En outre, les organistes bénéficiaient d'une formation pratique mais aussi théorique fondée sur l'étude du contrepoint, qui n'entraînait théoriquement pas dans les prérogatives des filles du chœur, dont la formation était uniquement dévolue à l'exécution, non à la composition¹⁵⁵. Aux Incurabili, les *maestre* pouvaient toutefois avoir accès à cette formation spécifique, quand bien même elles auraient été violonistes ou violoncellistes, car l'orgue était considéré comme « le vrai fondement de la musique », que toute musicienne experte se devait de maîtriser¹⁵⁶.

La nécessité d'une basse-continue pour accompagner le chant expliquait la présence, tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, d'instruments à clavier : l'orgue, mais aussi l'épinette, qui s'y substituait en période de pénitence¹⁵⁷, ou encore le clavicorde, mentionné dans un inventaire de 1682 et pouvant être utilisé aussi bien comme instrument d'étude que pour accompagner la musique religieuse¹⁵⁸. Au cours du XVII^e siècle, les gouverneurs prirent conscience du caractère exceptionnel de leurs orchestres, dont la composition entièrement féminine excitait la curiosité des voyageurs¹⁵⁹. Alors que certains instruments,

¹⁵⁴ La qualité des orgues utilisées dans les *ospedali* est attestée par une étude technique (DALLA LIBERA (Sandro), *L'arte degli organi a Venezia*, Venise : Istituto per la collaborazione culturale, 1962, p. 112-116) mais également par le soin avec lequel les gouverneurs faisaient entretenir, et éventuellement remplacer leurs instruments : en 1748, Giacinto Pescetti fut ainsi chargé de construire un nouvel orgue pour les Derelitti, tandis que la congrégation des Mendicanti confiait en 1772 la facture d'un nouvel instrument à Gaetano Callido. Les deux grandes orgues de la nouvelle église de la Pietà étaient dues à Pietro Nachini et Francesco Dacci (VIO (Gastone), « Documenti di storia organaria veneziana », dans *L'organo. Rivista di cultura organaria e organistica*, n° 16, 1978, p. 169-200).

¹⁵⁵ Cette spécificité de l'apprentissage de l'orgue explique certainement pourquoi une bonne partie des rares *putte* ayant eu une activité de compositrices avaient reçu une formation à d'organiste (cf. *infra*, partie 3, chap. 3).

¹⁵⁶ *Ordini... Incurabili, op. cit.*, partie 3, chap. VI « Capitoli particolari per le due maestre di coro », art. 4 et 5 (cf. annexe 14).

¹⁵⁷ Sur cette question, voir PASSADORE (Francesco) et ROSSI (Franco), *San Marco...*, *op. cit.*, p. 397-405.

¹⁵⁸ Selon Quirinus Van Blankenburg, le clavicorde était « l'instrument d'étude de l'organiste » (VAN BLANKENBURG (Quirinus), *Elementa musica of nieuw licht tot het welverstaan de musieck en de bas-continuo...*, éd. par P. Williams, nouv. éd., Amsterdam : F. Knuts, 1972 [éd. orig. La Haye, 1739], p. 153. L'étude de Luisa Morales sur l'usage du clavicorde dans les couvents espagnols indiquait toutefois que cet instrument pouvait également accompagner les offices religieux (MORALES (Luisa), « Clavichords and harpsichords in cloisters : a new approach to the eighteenth-century keyboard repertoire in Spanish convents », dans BRAUCHLI, (Bernard) GALLAZZO (Alberto) et MOODY (Ivan) (dir.), *De Clavicordio VI* [colloque, Magnano, 2003], Turin : Istituto per I beni musicali in Piemonte, 1994, p. 75-82).

¹⁵⁹ Pier Giuseppe Gillio notait toutefois la présence de renforts masculins en certaines occasions (GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 114-116). Cependant, rien n'indique que les instrumentistes appelés régulièrement à venir compléter l'effectif de l'orchestre des Derelitti ou des Mendicanti aient été systématiquement de sexe masculin. Il semblerait au contraire que les cas où un musicien externe au chœur ait été convié à jouer avec les *putte* soient restés extrêmement rares : sur l'ensemble des exemples fournis par Pier Giuseppe Gillio, seuls cinq attestent effectivement de la présence ponctuelle de musiciens au sein des filles du chœur. Parmi ces exemples, deux au moins revêtaient un caractère d'exception : en 1770, Antonio Sacchini, alors maître de chœur aux Derelitti, obtenait la permission « *al caso che ve ne sia bisogno* » de faire participer un

traditionnellement interdits aux femmes car jugés inconvenants, avaient été bannis des chœurs dès l'origine, les *ospedali* s'ouvrirent progressivement à toutes les familles d'instruments, afin d'offrir aux auditeurs le spectacle étonnant d'un orchestre féminin jouant d'instruments réputés masculins (cf. *infra*).

Pour ce faire, et afin de s'assurer du bon niveau de l'ensemble des musiciennes, chanteuses et instrumentistes, les gouverneurs de trois des quatre *ospedali* mirent en place progressivement un nouveau système de choix des musiciennes, la sélection empirique initiale cédant la place à un recrutement sur audition préalable. Cette nouvelle politique d'approvisionnement des chœurs permit de pallier les lacunes criantes au sein des chanteuses, en recrutant de façon préférentielle les musiciennes pourvues de voix graves ou aiguës, selon les besoins du moment. Les orchestres s'étoffèrent eux aussi d'instrumentistes particulièrement douées ou jouant d'instruments rares, ce qui constituait pour les chœurs un élément de curiosité assurant, pour quelques semaines au moins, un regain d'intérêt de la part des auditeurs.

4. De « véritables pépinières de musiciennes et de cantatrices »¹⁶⁰

Entre les années 1645 et 1660, une petite révolution eut lieu aux Mendicanti qui allait aboutir à de profonds changements au sein des chœurs des quatre *ospedali*. En mai 1645, Marietta Redoi, fille d'un employé de l'*ospedale*, était acceptée comme pensionnaire, les gouverneurs précisant que si « elle s'avérait apte, elle serait employée à la musique »¹⁶¹. Quinze ans plus tard, Elisabetta Negri était « proposée comme pauvre à [la même] congrégation, offrant de s'employer au service du chœur »¹⁶² : acceptée en décembre 1660 « pour l'usage du chœur », elle avait présenté aux gouverneurs une attestation signée de Natale Monferrato, alors maître de chœur, afin de justifier ses capacités musicales¹⁶³. Entre les deux admissions, une étape importante avait été franchie : alors que Marietta Redoi était acceptée par charité, ses

violoniste de ses amis (Venise, Gênes, APS, Ven 2866, transcrit par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., « Materiali documentari », p. 156) ; dix ans plus tard, Giuseppe Foppa citait « *Alvise Grimani gran suonatore di viola, che colla borsa e suonando, assisteva quel coro [dei Mendicanti]* » (FOPPA (Anton Giuseppe), *Memorie storiche sugli stabilimenti per la musica eretti a Venezia*, 1840, Venise, VMC, Cod. Cicogna, 3276-33, fol. 20). La présence de musiciens de sexe masculin semblait donc rare : autorisées par les gouverneurs et étroitement surveillées par le maître de chœur, ces entorses au règlement étaient probablement liées à un besoin criant du chœur ou à la nécessité de complaire un riche bienfaiteur.

¹⁶⁰ MEYER (Friedrich Johann Lorenz) *Les Tableaux d'Italie (Darstellungen aus Italien, 1792)*, éd. par E. Chevallier, Naples : Centre Jean Bérard, 1980, p. 28.

¹⁶¹ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 173, 20 mai 1645.

¹⁶² Venise, ASV, *Consiglio dei dieci – Parti criminali*, b. 106, 31 août 1673.

¹⁶³ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 174, 18 décembre 1660.

éventuels talents musicaux pouvant être mis en valeur *a posteriori*, Elisabetta Negri entra dans l'*ospedale* en raison même de ces talents, sur attestation du maître de chœur. Les gouverneurs, en demandant à Natale Monferrato de juger des dons musicaux de la jeune fille, s'étaient engagés sur la voie de la sélection par le talent : dorénavant, de plus en plus de pensionnaires furent acceptées sur des critères artistiques, le statut d'orpheline, les critères de pauvreté ou d'origine géographique n'apparaissant plus comme primordiaux, pour peu que la jeune fille présentât un don avéré pour la musique. Cette nouvelle politique fut formalisée dès 1669, les gouverneurs décrétant qu'« au cas où se trouveraient à l'extérieur de l'*ospedale* des filles pourvues de grandes qualités musicales, elles seraient examinées et admises dans le chœur selon les formalités d'accueil »¹⁶⁴.

La sélection initiale des musiciennes externes entrant dans un *ospedale* pour servir le chœur n'était guère différente de celle qui était opérée au sein des filles du commun, seules les plus douées obtenant l'accès au statut de fille du chœur et aux privilèges qui en découlaient. Un semblant d'équité était conservé en exigeant des externes recrutées sur audition une partie des justificatifs demandés aux postulantes au statut de pauvre ou de simple fille du commun, seul l'*ospedale* de la Pietà continuant, pour des raisons évidentes liées à la vocation de l'établissement, à recruter ses musiciennes parmi les enfants recueillis par charité dans l'institution. En 1739, les députés au chœur des Mendicanti avaient formalisé les modalités d'admission de toutes les musiciennes en puissance désirant intégrer directement le chœur de l'*ospedale* sans faire partie préalablement de ses pensionnaires, entérinant une pratique déjà en vigueur¹⁶⁵. Chaque postulante devrait ainsi se faire connaître auprès du *quadernier*, à qui étaient confiés les registres de l'institution, qui était chargé de vérifier qu'elle répondait aux critères requis, notamment en matière d'âge. Si tel était le cas, il devait leur délivrer un billet avec lequel elles pouvaient se présenter au maître de chœur pour qu'il juge de leurs capacités de musiciennes. La congrégation des Mendicanti avait rejeté la proposition, probablement jugée trop restrictive, mais le simple fait qu'elle ait été formulée par les députés laisse entendre que le nombre sans cesse croissant de volontaires pour intégrer le chœur de l'*ospedale* rendait nécessaire une formalisation des procédures. En dépit de ce rejet officiel, la plupart des dossiers d'admission comportaient un ensemble de pièces jugées

¹⁶⁴ Venise, IRE, MEN B 2, fol. 121, 4 avril 1669. En dépit de cette déclaration de principe, de plus en plus de jeunes filles acceptées directement dans le chœur ne remplissaient plus les conditions exigées au début du siècle. En effet, au cours du XVIII^e siècle, nombreuses furent les musiciennes admises sans être orphelines ou de naissance vénitienne, deux éléments théoriquement rédhibitoires. En revanche, les jeunes postulantes devaient obtenir de plus en plus de voix favorables pour être acceptées : en 1670, il leur fallait 2/3 des votes en leur faveur pour être admises, tandis que la congrégation exigeait fréquemment 5/6^e des voix favorables au XVIII^e siècle.

¹⁶⁵ Venise, IRE, MEN B 6, 30 août 1739.

visiblement indispensables : une demande écrite signée de la postulante, un certificat de baptême permettant de s'assurer que l'enfant était de naissance légitime, une attestation de bonnes mœurs et surtout une attestation signée du *maestro* et de la *maestra di coro*, éventuellement du *maestro di strumenti*, dans le cas d'une instrumentiste, ou du *maestro di maniera*, dans le cas d'une chanteuse¹⁶⁶. Au cours du XVIII^e siècle, les attestations de pauvreté n'étaient plus jugées indispensables à l'admission d'une nouvelle pensionnaire destinée au chœur, non plus que les certificats de décès des parents. Les critères d'âge étaient également aisément contournés, ce qui permettait un recrutement plus large prenant en compte des musiciennes déjà expertes.

La mise en place d'auditions préalables permettait ainsi de s'assurer du talent des filles destinées au chœur, tandis que l'admission de jeunes adultes limitait les risques de mauvaise évolution de la voix, toujours possible au moment de l'adolescence. Cette spécificité explique que la mise en place d'un véritable recrutement ait principalement touché les chanteuses, les instrumentistes continuant d'être majoritairement recrutées parmi les pensionnaires acceptées enfants dans les *ospedali*. Certaines exceptions existèrent néanmoins, certaines instrumentistes entrant dans les chœurs bien après l'âge canonique de huit ans, notamment lorsqu'elles venaient combler une lacune flagrante de l'orchestre (cf. *infra*). La mise en place d'une politique de professionnalisation des musiciennes se traduisit également par l'organisation d'auditions à grande échelle par les députés au chœur, chargés au nom de leur congrégation de trouver des voix particulièrement belles, originales ou dont leur *ospedale* étaient dépourvus. C'est ainsi qu'en 1733, Bonomo Algarotti et Girolamo Ascanio Giustinian furent chargés par la congrégation des Mendicanti de trouver quatre chanteuses exceptionnelles, susceptibles de redonner au chœur son lustre d'antan :

Il est donc certain que, puisque à l'intérieur [de l'*ospedale*], les moyens de faire croître et prospérer le chœur manquent, il faudra si on veut le maintenir en état trouver ces moyens en dehors [de l'*ospedale*], et en trouver de tels qu'ils permettent d'espérer qu'ils pourront dépasser la médiocrité, puisque c'est cela, et rien de moins, qui est nécessaire pour rappeler dans cette église la foule qui a perdu depuis longtemps l'habitude s'y venir.

Quatre filles de famille pauvre et honorable, et de mœurs honnêtes, deux desquelles auront une belle voix de soprano et deux de contralto, avec des dispositions naturelles pour le chant et un âge auquel il soit possible de juger avec

¹⁶⁶ En 1766, les gouverneurs des Derelitti dressaient à leur tour la liste des documents exigés avant toute admission de musiciennes n'étant pas préalablement pensionnaires de l'*ospedale* : une attestation de bonnes mœurs signées du prêtre de la paroisse de résidence, un rapport d'audition des professeurs de musique attestant des capacités de la postulante, un document notifiant l'interdiction de quitter le chœur avant d'y avoir exercé la musique pendant dix ans et d'avoir formé au moins une musicienne, l'engagement écrit de ne jamais chanter au théâtre après avoir quitté l'*ospedale* (Venise, IRE, DER B 13, p. 139, 25 août 1766).

fondement de l'avenir (parce que si elles étaient trop petites, rien ne pourrait être assuré au sujet de leur voix, laquelle avec le passage des années pourrait changer en bien ou en mal), pourraient en trois ou quatre ans de bonne discipline faire retrouver au chœur ces applaudissements que l'on souhaite, et qu'il avait autrefois. Il serait également souhaitable qu'elles soient instruites uniquement par le maître [de chœur] et par le professeur de solfège, et qu'elles apprennent d'eux la véritable façon de chanter, afin qu'une fois devenues de parfaites chanteuses, elles puissent à leur tour instruire les autres et établir de telle façon dans ce lieu pieux une école perpétuelle et bien organisée¹⁶⁷.

Si un talent naturel pour le chant était évidemment requis, l'importance était mise avant tout sur l'âge, l'apprentie musicienne ne devant pas être trop jeune afin que l'évolution de sa voix ne soit pas sujette à caution. Cela excluait d'office les enfants entre six et huit ans, âge théoriquement requis pour être accepté dans l'*ospedale*. Cependant, il n'était pas souhaitable de recruter une chanteuse trop âgée, la durée de trois à quatre ans de formation évoquée par les députés du chœur étant nécessaire au perfectionnement de la technique, mais également à l'adaptation des voix aux besoins spécifiques du chœur, la formation reçue initialement pouvant ne pas convenir aux nécessités de la musique hospitalière. Les musiciennes recrutées par les députés au chœur auraient ainsi idéalement été âgées de seize à dix-huit ans, soit l'âge requis pour intégrer la classe de *profitenti*, et auraient reçu comme leurs camarades la formation complémentaire leur permettant de chanter comme soliste dans la classe des *essercitanti* dès l'âge de vingt-et-un ans, à cette exception près qu'elles n'auraient reçu de leçons que des professeurs extérieurs.

De fait, les quatre musiciennes recrutées sur audition par les députés au chœur en 1733 répondaient à l'ensemble de ces critères : âgées de seize et dix-sept ans, elles jouissaient toutes d'une voix extraordinaire, par sa force ou par son étendue, et avaient reçu une éducation musicale préalable, au sein de leur famille ou auprès des professeurs de l'*ospedale*. Margarita Buonafede, accueillie aux Mendicanti le 3 mai 1733, était dans le second cas : jouissant d'une voix particulièrement pure et puissante, capable de chanter deux octaves, elle avait été en outre initiée au solfège auprès de Francesco Brugnoli, alors *maestro di solfeggio* à l'*ospedale*¹⁶⁸. Giovanna Cedroni, en revanche, avait été formée par sa mère, Crestina dite Santa della Pietà, ancienne fille du chœur de cet *ospedale*¹⁶⁹. Âgée de seize ans, orpheline de père, elle répondait parfaitement aux critères imposés aux députés au chœur et était en outre la sœur d'une autre chanteuse réputée, Emilia Cedroni, qui faisait alors partie du chœur des

¹⁶⁷ Venise, ASV, OLP, b. 652, 16 avril 1733.

¹⁶⁸ Venise, ASV, OLP, b. 652, 4 avril 1733.

¹⁶⁹ Venise, ASV, OLP, b. 652, 27 septembre 1733.

Incurabili¹⁷⁰. Les deux autres chanteuses, admises en décembre de la même année, Sofia Sopradaci et Girolama Tavani, respectivement âgées de dix-sept et seize ans, répondaient elles aussi à l'ensemble des critères et avaient été, tout comme leurs camarades recrutées peu de temps auparavant, auditionnées à la fois par le maître de chœur, le *maestro di solfeggio* et un musicien externe, le compositeur Antonio Lotti¹⁷¹.

La présence d'un compositeur réputé, élève de Giovanni Legrenzi et mentor d'un autre maître de chœur d'*ospedale*, Baldassare Galuppi, indiquait l'attention apportée par les gouverneurs des Mendicanti au recrutement des musiciennes, mais aussi leur volonté de s'assurer auprès d'un musicien renommé que leurs choix correspondaient aux attentes du public. Cette volonté de redorer l'image d'un chœur boudé par le public expliquait peut-être également le répertoire chanté par Giovanna Cedroni au moment de son audition : celle-ci avait en effet démontré l'étendue de sa voix en chantant « avec beaucoup de grâce plusieurs airs d'opéra », ce qui pouvait paraître étrange pour une musicienne censée se cantonner à un répertoire uniquement sacré. Dans le cadre d'une entreprise de modernisation du chœur, le choix de la musicienne pouvait toutefois se justifier, alors qu'à la musique proposée par les *ospedali* se mêlaient de plus en plus d'éléments profanes, censés attirés les auditeurs (cf. *infra*). Enfin, la présence d'Antonio Lotti aux auditions expliquait peut-être le choix fait par la congrégation en décembre 1733 de remplacer le professeur de solfège par un *maestro di maniera*, chargé d'apprendre aux filles du chœur le « bon goût moderne du chant », ce qui illustre une fois encore la volonté des gouverneurs de proposer à leur auditoire une manière de chanter adaptée au goût du temps¹⁷².

La carrière ultérieure des trois premières *putte* des Mendicanti recrutées sur audition, déjà formées à la musique et à un âge relativement élevé indique que le choix des gouverneurs, entériné par les musiciens présents aux auditions, avait été judicieux¹⁷³. Si l'on en croit les rapports des députés au chœur, le nombre de candidates avait été très élevé et la

¹⁷⁰ Sur la famille de Giovanna Cedroni, voir partie 3, chap. 1.

¹⁷¹ Venise, ASV, *OLP*, b. 652, 6 décembre 1733.

¹⁷² Venise, ASV, *OLP*, b. 652, 6 décembre 1733.

¹⁷³ Avant d'obtenir l'autorisation de se marier, les quatre musiciennes servirent le chœur pendant de nombreuses années : elles apparaissaient toutes les quatre comme solistes dès 1739, et ne quittèrent pas l'*ospedale* avant 1745 pour Margarita Buonafede, 1748 pour Girolama Tavan, 1750 pour Sofia Sopradaci et 1753 pour Giovanna Cedroni. Entre 1739 et leur départ, chacune d'entre elle avait chanté les rôles principaux de tous les oratorios composés par le maître de chœur des Mendicanti, remportant un franc succès auprès des auditeurs. C'est ainsi que Charles de Brosses écrivait en 1739 que « la Margarita, des Mendicanti » lui plaisait davantage encore que « la Zabetta des Incurables », qui pourtant était « étonnante par l'étendue de sa voix et les coups d'archet qu'elle [avait] dans le gosier, comme si elle maniait le violon de Somis » (BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie...*, op. cit., lettre XVIII, p. 243).

sélection, extrêmement rude¹⁷⁴. Selon Pier-Giuseppe Gillio, c'était l'évolution du goût dans les années 1730, qui favorisait les voix puissantes, agiles et étendues, qui expliquait la nécessité de recruter les chanteuses hors du vivier habituel des enfants recueillis par charité. De fait, les musiciennes entrées déjà formées à la musique dans les chœurs des Mendicanti, des Incurabili et des Derelitti jouissaient toutes de voix exceptionnelles, mais cela n'excluait pas une formation dispensée en interne dans les *ospedali*, afin d'apprendre aux *putte* « la bonne et fine manière de chanter »¹⁷⁵. Cela explique que la majorité des musiciennes entrées par voie d'audition dans les chœurs aient eu moins de seize ans, ce qui leur permettait de bénéficier pendant plusieurs années des leçons dispensées par les professeurs de l'*ospedale* avant d'intégrer la classe des solistes¹⁷⁶. En outre, le fait de recruter des musiciennes adultes, si cela permettait d'éviter une mauvaise évolution de la voix au moment de l'adolescence, posait un véritable problème de permanence des musiciennes au-delà de quelques années. En effet, les gouverneurs des Derelitti, qui avaient fait le choix de sélectionner des musiciennes souvent âgées de plus de seize ans, immédiatement aptes à servir le chœur, se trouvaient confrontés à l'épineux problème des demandes de sortie définitive de la part de jeunes femmes souhaitant bénéficier de la dot offerte par l'*ospedale* pour prendre le voile ou se marier. C'est ainsi que la durée moyenne au service du chœur n'était que de huit ans pour l'ensemble des filles du chœur recrutées sur audition, certaines pouvant obtenir de se marier après seulement sept ans de service (Rosa Maestrati en 1760, Lucia Tonello en 1776, Nicoletta Costantini en 1780 ou Elisabetta Bagolin en 1784) voire après une seule année (Regina Santina Valente en 1751), quand bien même les gouverneurs avaient formalisé en

¹⁷⁴ « *Fù a trè di maggio pross[i]mo passato con parte di questa veneranda congregazione a pieni voti accettata Margherita Buonafede, ed eccitata nuovamente la nostr'attenzione a rintracciare tre altre figliuole, che in esecuzione del decreto 16 agosto 1732 devonsi ricevere per rinforzare e rimettere il coro di quest'ospitale. Nel corso di questo tempo noi non abbiamo ommessa diligenza alcuna per ritrovarle, ma perchè ci siamo prefissi di non proporre che voci rare, con talento non ordinario per la musica, ancorche e molte udite ne abbiamo, niuna tuttavia s'è a noi presentata che fosse corrispondente al nostro desiderio ed alla nostra intenzione* » (Venise, ASV, OLP, b. 652, 27 septembre 1733). En 1741, vingt-six candidates avaient été auditionnées dans le même *ospedale*, en dépit des critères très stricts imposés par les gouverneurs, qui avaient souhaité n'accepter que des candidates de naissance vénitienne et d'âge compris entre huit et douze ans (Venise, IRE, MEN B 6, 26 février 1741). Alors que les places à pourvoir au sein du chœur n'étaient que cinq, les gouverneurs acceptèrent finalement quatre chanteuses (Angela Cristinelli, Maddalena Bellarosa, Pasqua Tacioli et Candida Cristofoli) et deux instrumentistes (Andrianna Pitteri et Anna Maria Messana).

¹⁷⁵ Venise, ASV, OLP, b. 652, 6 décembre 1733.

¹⁷⁶ Aux Mendicanti, pas moins de trente musiciennes sur les trente-six pour lesquelles l'âge d'admission est connu avaient entre huit et seize ans, six d'entre elles ayant moins de douze ans. Cela rend inexact le terme de filles « adultes » que Pier Giuseppe Gillio appliquait à l'ensemble des filles du chœur acceptées dans l'*ospedale* sur audition : si une partie d'entre elles étaient effectivement âgées de seize à vingt-et-un an au moment de leur admission, notamment aux Derelitti, la plupart étaient encore considérées comme des *figlie piccole* ou *mezzane* (GILLIO (Pier Giuseppe), « *Alquanto adulte, ma capacissime al canto* » : le figlie di coro non provenienti dal ruolo delle orfane negli *ospedali* dei Derelitti, degli Incurabili e dei Mendicanti (1730 ca – 1778) », dans GEYER (Helen) et OSTHOFF (Wolfgang) (dir.), *La musica negli ospedali...*, op. cit., p. 403-423).

1751 l'obligation pour toutes les musiciennes de demeurer dans le chœur dix ans au moins à compter du jour de leur admission¹⁷⁷.

Cette politique sélective de recrutement donna d'excellents résultats, la plupart des musiciennes entrées dans les chœurs par cette voie devenant rapidement des solistes renommées. Il était toutefois inévitable que des erreurs se produisent, certaines chanteuses se révélant rapidement inaptes ou, au contraire, étant refusées en dépit de réelles qualités musicales. Cela fut le cas aux *Incurabili*, où les sœurs Martinelli étaient refusées en 1768, en dépit des incitations faites en décembre 1767 aux députés au chœur de combler les lacunes du chœur¹⁷⁸. Leur talent musical n'était toutefois pas en cause, puisque la congrégation des *Mendicanti* les accepta deux mois après pour le service du chœur, où elles étaient nommées solistes deux ans plus tard¹⁷⁹. Dans certains cas, les raisons du refus étaient uniquement liées à l'âge jugé inadéquat de la postulante : en 1741, la congrégation des *Mendicanti* avait ainsi fixé à douze ans l'âge maximal des candidates, repoussant alors la candidature de Lucietta Pittoni et de Giustina Garganego¹⁸⁰. Lorsque le talent des postulantes était avéré, il était toutefois possible de contourner les règles d'admission, en prenant des décisions ponctuelles à caractère exceptionnel, en acceptant des musiciennes en surnombre destinées à remplacer les filles du chœur quittant l'*ospedale* ou encore en recourant à divers subterfuges. À la première catégorie appartenaient Giustina Garganego, acceptée en surnombre comme choriste grâce au legs de Giovanni Martinelli en 1742 et nommée fille du chœur des *Mendicanti* en 1744¹⁸¹, ou encore la padouane Beatrice Fabris, reçue « en raison de la rareté de sa voix » en 1744 et destinée effectivement à une extraordinaire carrière au sein du chœur¹⁸². Parmi les stratagèmes adoptés par les gouverneurs pour accepter une musicienne prometteuse mais ne répondant pas aux critères choisis, on peut citer le cas d'Andrianna Ferrarese, passée officiellement du statut de fille du commun à celui de fille du chœur en 1779, à l'âge de vingt ans¹⁸³. L'absence de mentions postérieures à la chanteuse dans les archives des *Mendicanti*, son âge et le fait que lui soient confiés presque immédiatement des rôles importants rendent

¹⁷⁷ Venise, IRE, DER B 12, p. 107, 12 juillet 1751.

¹⁷⁸ Venise, ASV, *OLP*, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 22, 27 décembre 1767.

¹⁷⁹ Venise, MEN B 7, 25 février 1768 n. st. Il est possible que le refus de la congrégation des *Incurabili* ait été motivé par l'origine étrangère des jeunes filles, nées à Ferrare. Si Cecilia Martinelli, la plus jeune, resta soliste aux *Mendicanti* jusqu'à son mariage avec Andrea Sanfermo, en 1776, sa sœur aînée en revanche n'était visiblement pas aussi talentueuse, puisqu'elle apparaissait dès 1779 rétrogradée au rang de simple choriste (Venise, ASV, *PSO*, b. 80, 21 mars 1779).

¹⁸⁰ Venise, IRE, MEN B 6, 26 février 1741. Il en allait certainement de même pour Cecilia Giuliani et Cecilia Gavidina, deux chanteuses apparaissant comme solistes sur les livrets sans que leur entrée dans le chœur ait donné lieu à délibération de la congrégation.

¹⁸¹ Venise, ASV, *OLP*, b. 654, 13 septembre 1743.

¹⁸² Venise, IRE, MEN B 6, 1^{er} mai 1744.

¹⁸³ Venise, IRE, MEN B 7, 4 mars 1779.

toutefois peu probable une telle affirmation, visiblement destinée à dissimuler une acceptation surnuméraire théoriquement interdite.

Au XVIII^e siècle, l'ensemble des musiciennes des *ospedali* avaient intégré le chœur sur audition, une grande partie des solistes étant rentrées directement au service du chœur à un âge déjà avancé et avec une formation musicale initiale solide¹⁸⁴. Cela était à porter au crédit de la sélection mise en place par les congrégations, qui s'avéra redoutablement efficace : aux Derelitti, seules trois musiciennes entrées dans le chœur par la voie externe furent jugées inaptes, après une à trois années au service de la musique ; aux Mendicanti, la proportion n'était guère plus importante puisque six musiciennes sur quarante-cinq furent déclarées insuffisamment douées pour faire partie du chœur, tandis que trois autres, qui s'étaient avérées meilleures instrumentistes que chanteuses, étaient dirigées vers l'orchestre¹⁸⁵. Notons qu'une sélection existait également pour les instrumentistes, même si les filles du chœur entrées sur audition dans l'*ospedale* dans le but de jouer d'un instrument étaient moins nombreuses que leurs consœurs chanteuses. Il s'agissait la plupart du temps de combler un manque flagrant de l'orchestre : des cinq instrumentistes acceptées dans le chœur des Mendicanti sur audition, trois étaient organistes, ce qui constituait une spécialité d'autant plus appréciée que la formation était particulièrement longue (cf. *supra*). Le choix de faire entrer dans le chœur des instrumentistes déjà formées pouvait également s'expliquer par la volonté de ne pas embaucher de professeurs dédiés, notamment dans le cas d'instruments rares. Lors de l'admission en 1750 des sœurs Rossoni comme musiciennes surnuméraires sur les conseils du maître de chœur, Baldassare Galuppi, cette préoccupation s'ajoutait à la volonté de doter le chœur des Mendicanti d'instruments susceptibles de piquer la curiosité des auditeurs¹⁸⁶. En faisant recruter des cornistes, le compositeur répondait aux exigences de la congrégation de renouveler l'intérêt du public pour le chœur de l'*ospedale* ; en s'assurant que Maria Elisabetta

¹⁸⁴ Notons toutefois que la célèbre Francesca Gabrieli, chanteuse aux Derelitti de 1766 à 1776, et la non moins fameuse Bianca Sacchetti, soliste aux Mendicanti de 1783 à 1797, avaient été accueillies par charité alors qu'elles étaient encore enfants, ce qui indique que la formation dispensée dans les *ospedali* permettait à des musiciennes douées de développer leur talent, au même titre que celles recrutées plus tardivement.

¹⁸⁵ Les chanteuses déclarées inaptes aux Derelitti étaient Margarita Scomparin et les sœurs Raffaelli ; celles des Mendicanti étaient Angela Maria Franchini, Rosa Gioseffa Bonaldi et Paolina Giacomina Gripaldi, passées aux filles du commun après deux à cinq ans de formation musicale, ainsi que Vittoria Barelli, renvoyée pour « *riconosciuta incapacità* » après seulement six mois dans le chœur, Lucrezia Maria Mellato reconnue inapte au service du chœur au bout d'une année et Anna Cristina Baret, rendue à sa mère après qu'elle eut perdu sa voix, un an après son admission. Dans le même *ospedale*, Maria Cecchini et Luigia Montani, recrutées initialement comme chanteuses, étaient rapidement employées comme violonistes, tandis que Rosa Marcolini, jugée plus douée pour le *violone* que pour le chant, jouait pendant treize ans dans l'orchestre avant de réintégrer le chœur des chanteuses. Aux Incurabili, Catarina Spiera, initialement recrutée comme chanteuse, avait ensuite été incitée à se consacrer exclusivement à la contrebasse (GILLIO (Pier Giuseppe), « "Alquanto adulte, ma capacissime al canto"..., *art. cit.*, p. 416-421).

¹⁸⁶ Venise, MEN B 6, 24 août 1750.

et Maria Girolama Rossoni étaient également d'expertes violistes et violonistes, il dotait aussi le chœur d'instrumentistes utiles, quand bien même le cor de chasse n'aurait pas rencontré la faveur des auditeurs. Ce faisant, il se montrait parfaitement conscient des stratégies d'attraction mises en place par les gouverneurs, tout en s'assurant que les musiciennes seraient quoi qu'il en soit utiles au chœur qu'il dirigeait.

III. Des stratégies d'attraction pour le public

Dès les années 1730, l'ensemble des mesures prises par les gouverneurs pour attirer le public avaient été couronnées de succès. Le choix judicieux des compositeurs, la sélection par le talent des musiciennes, mais aussi l'introduction de nouveaux instruments ou l'attention particulière apportée au répertoire avaient contribué à faire des *ospedali* des acteurs incontournables sur la scène musicale vénitienne. En un siècle, ils avaient cessé d'être une simple alternative aux plaisirs profanes du théâtre d'opéra pour devenir le véritable épicerie de la vie musicale lagunaire. Dès 1744, Jean-Jacques Rousseau affirmait que l'offre musicale hospitalière supplantait largement celle des théâtres d'opéra :

Une musique à mon gré bien supérieure à celles des opéras et qui n'a pas sa semblable en Italie ni dans le reste du monde est celle des *scuole* [sic]. Les *scuole* sont des maisons de charité établies pour donner l'éducation à de jeunes filles sans bien, et que la République dote ensuite, soit pour le mariage soit pour le cloître. Parmi les talents qu'on cultive dans ces jeunes filles, la musique est au premier rang. Tous les dimanches à l'église de chacune de ces quatre *scuole* on a durant les vêpres des motets à grand chœur et en grand orchestre, composés et dirigés par les plus grands maîtres de l'Italie, exécutés, dans des tribunes grillées, uniquement par des filles dont la plus vieille n'a pas vingt ans. Je n'ai l'idée de rien d'aussi voluptueux, d'aussi touchant que cette musique : les richesses de l'art, le goût exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de l'exécution, tout dans ces délicieux concerts concourt à produire une impression qui n'est assurément pas du bon costume, mais dont je doute qu'aucun cœur d'homme soit à l'abri. Jamais Carrio ni moi ne manquions ces vêpres aux *Mendicanti*, et nous n'étions pas les seuls. L'église étoit toujours pleine d'amateurs, les acteurs mêmes de l'opéra venoient se former au vrai goût du chant sur ces excellents modèles¹⁸⁷.

¹⁸⁷ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Confessions...*, *op. cit.*, p. 53. Cette affirmation était reprise en 1750 par le marquis d'Orbessan : « On peut compter au nombre des plaisirs de Venise les musiques des églises, principalement des conservatoires dont je vous ai parlé. Elles s'y exécutent avec tant de précision et de délicatesse que les amateurs la préfèrent à celle qu'on peut entendre dans les différents théâtres de cette grande

Le témoignage du philosophe rappelait les stratégies mises en place par les gouverneurs pour attirer le public et soulignait leur effet sur un observateur privilégié. La formation dispensée aux *putte* ainsi que le choix des compositeurs parmi « les plus grands maîtres de l'Italie » concouraient bien évidemment à la qualité de l'offre musicale, mais l'attractivité des concerts sacrés donnés dans les *ospedali* s'expliquait également par un ensemble de stratagèmes visant à susciter la curiosité des auditeurs. La contamination des œuvres sacrées par la musique profane, la prise en compte de la notion de plaisir musical et la construction d'un imaginaire autour des musiciennes, dissimulées aux regards des auditeurs, constituaient pour les gouverneurs autant de moyens pour attirer un public parfois capricieux, le choix des compositeurs n'étant qu'un préalable indispensable pour assurer l'attractivité des concerts.

1. Style, répertoire et compositeurs

Recrutés initialement parmi les musiciens célèbres travaillant pour la basilique ducale, les maîtres de chœur furent de plus en plus choisis au XVIII^e siècle à travers le système du concours, un appel à candidature étant rédigé par les gouverneurs et diffusé dans l'ensemble des territoires de la République, voire dans toute la péninsule¹⁸⁸. Les candidats étaient habituellement jugés sur titres, mais il arrivait également qu'ils doivent composer et diriger un morceau devant la congrégation, afin que les gouverneurs puissent juger des réactions du public¹⁸⁹. En outre, si leur « habileté » et leur « expérience » étaient prises en compte, les bonnes mœurs étaient tout aussi importantes, les gouverneurs étant peu désireux de permettre au seul homme autorisé à fréquenter quotidiennement les musiciennes de ternir l'image de

ville » (ORBESSAN (Anne Marie Daignan, marquis d'), « Voyage d'Italie », dans *Mélanges historiques, critiques, de physique, de littérature et de poésie*, Paris : Merlin, 1768, vol. 1, p. 642).

¹⁸⁸ En 1768, la congrégation des Incurabili diffusait ainsi l'annonce d'un poste de maître de chœur à pourvoir « *in questa città et altre d'Italia secondo il solito* » (Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 46, 10 juin 1768).

¹⁸⁹ Les gouverneurs de la Pietà décidèrent ainsi, en 1768, d'adjuger le poste de maître de chœur au compositeur qui remporterait le plus de succès. Chacun disposait de plusieurs mois pour composer et proposer à la congrégation un nouvel oratorio et plusieurs morceaux de musique vocale et instrumentale. Des trois candidats, Salvatore Perillo, Gregorio Sciroli et Bonaventura Furlanetto, le dernier fut préféré, en raison sans doute de sa naissance vénitienne et des puissants soutiens dont il bénéficiait (Venise, ASV, OLP, b. 694, Notatorio V, fol. 95-95v, 18 décembre 1767 et fol. 110, 21 septembre 1768). Si l'on en croit Charles Burney, Baldassare Galuppi était en effet « un peu choqué des encouragements et de la protection dont [jouissaient à Venise] quelques ineptes ecclésiastiques, parmi lesquels Furlanetto » qui, ajoutait le voyageur anglais, avait « peu de ressource, peu de flamme et encore moins de variété » (BURNEY (Charles), *Journal of a tour through France and Italy in 1770*, Londres, British Library, Ms Add. 35122, transcrit dans *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, éd. par M. Noiray, Paris : Flammarion, 1992, p. 133).

leur institution¹⁹⁰. Enfin, d'autres critères pouvaient être pris en considération, comme l'indique la lettre des députés au chœur des Mendicanti appuyant la candidature de Giuseppe Saratelli : outre son âge jugé « adéquat », il avait semble-t-il les capacités pour se faire respecter des musiciennes, ce qui était « le point le plus essentiel, dont [pouvait] dépendre en totalité la discipline, et par conséquent l'apprentissage et le profit du chœur »¹⁹¹. Le candidat s'était en outre révélé bon juge des capacités des musiciennes, élément fondamental au moment où les chœurs passaient d'un recrutement interne au choix sur audition de jeunes filles déjà formées à la musique.

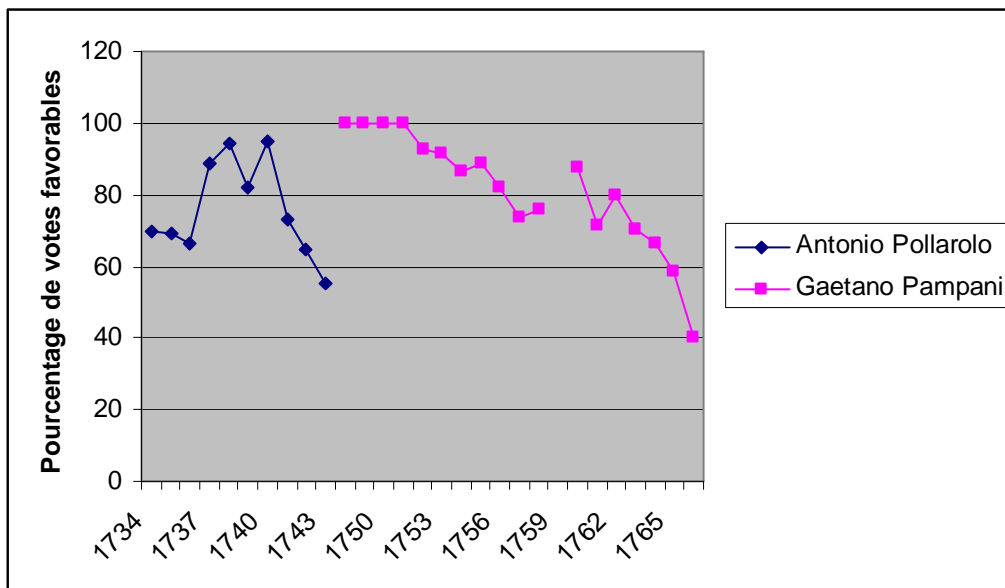


Figure 12 : Les maîtres de chœurs des Derelitti face à la désaffection des gouverneurs (1734-1765)

La charge de maître de chœur était attribuée sans limitation de durée, mais le musicien devait être confirmé dans ses fonctions chaque année, au même titre que les autres salariés de l'*ospedale*. Le résultat de ces votes annuels donnait ainsi la mesure du degré de satisfaction des gouverneurs : si un résultat médiocre pouvait conduire à un licenciement (cf. figure 12),

¹⁹⁰ Les statuts de la Pietà étaient à cet égard très clair, affirmant que « *il maestro di coro [...]doverà esser eletto da questa pia congregazione, previe le informazioni delli signori governatori nostri deputati sopra la chiesa, tanto per la sua abilità et esperienza, quanto per il suo buon costume* » (Capitoli... Pietà, op. cit., p. 49).

¹⁹¹ Venise, ASV, OLP, b. 652, 25 janvier 1739 n. st. Quelques années auparavant, les députés au chœur du même *ospedale* avaient noté que « *inutile tuttavia forse non sarebbe insegnar loro dolcemente un poco più di docilità e di rassegnazione al maestro e circa le cose ch'egli propone ad esse di cantare e circa la maniera dell'esequirle, convincendole di questa verità che l'indipendenza da chi hà l'incarica di diriggerle, distruggerà sempre ogni buona armonia e che i soverchi e mal situati ornamenti deformano e guastano ogni più ben regolata composizione* » (Venise, ASV, OLP, b. 652, 16 avril 1733).

les maîtres de chœurs jugés exceptionnels obtenaient le privilège d'être dispensés de cette confirmation annuelle¹⁹².

Les mauvais résultats obtenus par un maître de chœur lors du vote annuel pouvaient s'expliquer par son manque d'assiduité, son incapacité à faire régner la discipline ou encore le piètre accueil fait par le public à ses compositions. Tous ces manquements avaient pour conséquence une moindre efficacité du chœur, qui conduisait le public à se détourner des concerts sacrés pour chercher ailleurs son plaisir musical. Dans le cas d'absences prolongées du maître de chœur, les gouverneurs pouvaient embaucher temporairement un suppléant, mais lorsque le problème résidait dans l'incapacité du compositeur à faire travailler les *putte* ou dans le caractère trop peu novateur de ses œuvres, ils n'avaient d'autre choix que de le licencier ou de le pousser à la démission. Ce fut le cas en 1743 d'Antonio Pollarolo, dont le style ne plaisait plus ni aux musiciennes, ni aux auditeurs¹⁹³. Les députés aux filles des Derelitti, Flaminio Corner, Marc'Antonio Dolfin, Francesco Carminati et Giovanni Pietro Fabris mirent alors en place une stratégie visant à évincer le compositeur, qui aurait subi de fortes pressions pour présenter sa démission, exigeant – et obtenant – en contrepartie une rente à vie¹⁹⁴. Le départ d'Antonio Pollarolo permit à la congrégation de l'*ospedale* d'embaucher Nicolò Porpora, célèbre compositeur formé dans le conservatoire napolitain des Poveri di Gesù Cristo, qui avait occupé le poste de maître de chœur dans celui de Sant'Onofrio en 1715, avant d'enseigner la musique aux filles du chœur des Incurabili de 1726 à 1733 et de 1737 à 1738. La substitution du compositeur napolitain au vieil Antonio

¹⁹² Ce privilège fut ainsi accordé aux Mendicanti à Baldassare Galuppi, qui obtint dès son engagement de n'être soumis au vote que tous les trois ans (Venise, IRE, MEN B 6, 29 mai 1740) tandis qu'Antonio Biffi en était totalement dispensé à partir de 1711, après une décennie de bons et loyaux services (Venise, IRE, MEN C 4, p. 929, 13 décembre 1710). À la Pietà, Andrea Bernasconi fut également recruté avec mandat triennal (Venise, ASV, OLP, b. 693, Notatorio S, fol. 8v, 6 mai 1744), tandis que Nicolò Porpora, nommé la même année maître de chœur aux Derelitti, obtenait l'assurance de rester en poste pendant six ans (Venise, IRE, DER B 11, fol. 198, 2 février 1744 n. st.).

¹⁹³ Le 13 mai 1743, les quatre députés aux filles adressaient en effet à la congrégation un rapport dans lequel ils indiquent que le style compassé d'Antonio Pollarolo ne convenait plus au goût du public, avide de nouveauté et dont l'oreille, formée à l'opéra, était devenue plus difficile : « *Questo che fù figlio di padre reputatissimo, imitò intieramente la virtù paterna, e si rese accreditato frù li più celebri maestri dell'Europa ; ma come le virtù medesime sono soggette a mutationi, o perchè gl'ingegni si rifinano sempre al meglio, o perchè gl'umori degl'uomini sono più tosto, che stabili, amanti della novità, viene considerato anco che la musica si sia trasportata sopra le nuove regole, e decadute siano, e derise quelle che corsero sino a cominciamento del presente secolo. A noi non è lecito di giudicare sopra le note di questo celebre maestro, ne quale averebbe ad'essere la musica più perfetta, se l'antica o la moderna. Noi per vero purissimo zelo non abbiamo a tacere, perchè troppo al nostro coro riguarda, che egli è presentemente infelice : che le nostre figlie, o s'immaginarono, o furono intese, o seppero discernere, che ad'esse, ne al gusto altrui la musica di questo maestro può convenire, e tanto si sono fissate in tal apprensione spiacevole, che non più la loro fantasia ammete consiglio, e ragione incontrario » (Venise, IRE, DER G 1-48, n° 42-44, 13 mai 1743).*

¹⁹⁴ Venise, IRE, DER G1-48, n° 13, 19 août 1743.

Pollarolo semble avoir été judicieuse, puisque le chœur des Derelitti débuta sous sa férule trois décennies d'activité florissante¹⁹⁵.

Le fait de recourir à un compositeur « étranger », en l'occurrence napolitain, n'était pas un phénomène nouveau dans les *ospedali* et permettait d'offrir au public une manière nouvelle, apte à susciter sinon son approbation, du moins sa curiosité. Dès 1689, la congrégation des Mendicanti avait ainsi fait appel à Francesco Rossi, l'« *abbate pugliese* », tandis que la Pietà avait embauché en 1701 le compositeur d'origine toscane Francesco Gasparini, alors installé à Rome. Nicolò Porpora comme Francesco Gasparini ou encore Johann Adolf Hasse, maître de chœur aux Incurabili de 1735 à 1739, possédaient de nombreux atouts susceptibles d'élever le niveau des chœurs qui les employaient : outre leur origine non vénitienne, gage d'un certain renouveau du style de leurs œuvres, ils étaient de bons théoriciens et disposaient d'une expérience pratique de l'enseignement. Nicolò Porpora et Johann Adolf Hasse étaient en effet intimement liés aux conservatoires napolitains, ce qui leur permettait à la fois de justifier d'une habitude pédagogique, mais également d'importer dans la ville lagunaire un style nouveau, bien plus lié au théâtre que ne l'étaient les œuvres habituellement composées pour les *ospedali*.

De fait, l'expérience de l'opéra devint au cours du XVIII^e siècle une condition *sine qua non* pour la grande majorité des maîtres de chœur employés dans les *ospedali*. Au même titre que le goût nouveau pour la virtuosité et les voix puissantes, les années 1720-1740 virent un regain d'intérêt pour le style théâtral, qui imprégna progressivement les œuvres écrites pour les *ospedali*. Les lacunes des fonds musicaux et le propos avant tout historique de cette recherche découragent une étude stylistique des quelques rares partitions parvenues jusqu'à nous, mais il est néanmoins possible de relever, à travers les témoignages des gouverneurs et ceux des voyageurs, l'évolution du style des motets et des oratorios, marquée par une pénétration progressive et continue de la musique profane.

Cette évolution peut être perceptible à travers le développement de la polyphonie, mais également l'introduction d'instruments théoriquement interdits dans les œuvres sacrées : dès 1600, le *Cérémonial des évêques*, revu en 1650 puis en 1741, mettait en garde les chantres contre le chant à plusieurs voix et l'utilisation d'instruments autres que l'orgue, supposés détourner les fidèles de la prière¹⁹⁶. Or, le chant polyphonique était d'usage dans les *ospedali*

¹⁹⁵ Pour plus de précisions sur cet épisode du chœur des Derelitti, voir GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 290-322.

¹⁹⁶ « Entre autres points, [les règles] précisent que le son de l'orgue ne doit être ni lascif ni impur, qu'on ne doit pas y exécuter de chants qui ne concernent pas l'office en cours, ou qui soient profanes ou *ludicri* ; qu'on ne doit ajouter à l'orgue aucun autre instrument. Les chantres qui exécutent la musique éviteront que l'harmonie (qui a

dès la création des chœurs, de même que l'usage des instruments à vent tels que les sacqueboutes (cf. *supra*). Si les préconisations des provéditeurs *di Comun* au sujet du répertoire, l'ensemble des œuvres chantées devant être extraites des Livres Saints ou des écrits d'« auteurs ecclésiastiques », semblent avoir été respectées par les gouverneurs des *ospedali*¹⁹⁷, il en allait différemment de la musique instrumentale. Alors qu'avaient été bannis des églises tous les instruments « guerriers comme le sont les trompettes, les tambours, et autres, qu'il convient plus d'utiliser dans les armées que dans la Maison de Dieu »¹⁹⁸, les inventaires conservés pour les Mendicanti et la Pietà et les factures de luthier indiquent que ces instruments étaient bien présents jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. En outre, certaines partitions d'oratorios mentionnaient la présence d'instruments nettement destinés à un usage profane : en 1747, Baldassare Galuppi écrivait ainsi pour les Mendicanti l'oratorio *Jahel*, dans lequel il insérait une sérénade pour deux mandolines, intermède fort peu sacré dans une œuvre au style somme toute très théâtral¹⁹⁹. Dès les premières années du siècle, la même évolution était sensible dans la musique instrumentale composée par Antonio Vivaldi, où le style du concerto s'insinuait progressivement dans le tissu de la composition, qui adoptait alors un rythme fort peu religieux, pour le plus grand plaisir des auditeurs²⁰⁰.

Cette évolution du style des œuvres composées pour les *ospedali* au cours de la première moitié du XVIII^e siècle n'échappa pas aux voyageurs, qui comparaient, à la suite de Rousseau, les concerts des *putte* aux œuvres proposées dans les théâtres. En 1765, Jérôme de Lalande affirmait que « le goût de cette musique d'église est très gai et même dansant. On ne peut faire aucune différence d'avec la musique théâtrale, et l'on ne peut pas la regarder

pour but d'augmenter la piété) ait rien de léger ou de lascif, qu'elle détourne les auditeurs de la contemplation de l'action divine (nous dirions aujourd'hui : qu'elle les empêche de prier, de suivre la messe). La musique doit être pieuse, distincte, intelligible. Rien que le plain-chant aux messes et offices de morts, ainsi qu'aux fêtes d'Avent et de Carême » (*Dictionnaire de droit canonique*, dir. Raoul Naz, Paris : Letouzey et Ané, 1935-1957, entrée « chant », t. 3, p. 503).

¹⁹⁷ Les rares exceptions à la règle concernaient principalement les œuvres composées pour des occasions particulières, notamment lors de la venue de grands personnages, auxquels étaient parfois proposées des œuvres profanes (cf. *infra*).

¹⁹⁸ Venise, ASV, *Provveditori di Comun*, b. 47, n. 123, fol. 52, 1^{er} avril 1639.

¹⁹⁹ *Jahel, drama sacrum musice recitandum a virginibus xenodochii D. Lazari Mendicantium*, 1747, Zurich, Zentralbibliothek, Ms AMG 501. La présence de mandoline dans l'*instrumentarium* de cet *ospedale* était par ailleurs attestée par deux factures indiquant la fourniture de cordes et la réparation de ces instruments en juillet 1759, septembre-octobre 1760 et janvier 1761 (Venise, ASV, *OLP*, b. 869, n° 297, septembre 1759 et b. 870, n° 349, mars 1761), ainsi que par le poème dédié en 1750 aux *putte* des Mendicanti par un admirateur anonyme : « *Carghe, Putte, de' Cuor la chiassana / sfiorizè la Spinetta, e i Violini, / alla Tromba, e all'Oboè / deghe fià, e'l Violon tocchè, la Viola, e i Mandolini* » (*Carnevale per le Putte de' Mendicanti*, Bibliotheca dell'Accademia dei Concordi, Rovigo, Ms 96-6/19, cf. annexe 8).

²⁰⁰ ARNOLD (Denis), « Vivaldi's church music : an introduction », dans *Early music*, vol. 1, n° 2, 1973, p. 66.

comme un genre particulier »²⁰¹, tandis qu'Ange Goudar se montrait, quelques années plus tard, faussement outré de la contamination des concerts religieux par la musique profane :

Les plus excellens maîtres de musique de nos tems modernes n'ont rien composé qui approche la beauté de ce psaume, qui commence par ces mots : *In exitu Israël de Ægypto*. Il n'y a point d'âme, qui ne soit attendrie par cette mélodie, qui répond si bien au sujet. Une [sic] *Salve Regina*, un *Pange lingua* dans le même mode sont aussi touchans, pourvu qu'ils ne soient pas gâtés par ces accompagnemens bruyans de violons, de basses, de flûtes, de hautbois, qui ne manquent jamais de défigurer cette simplicité, qui en fait le plus bel ornement ; car c'est encore ici une seconde révolution de cet art, qui a fait descendre la musique théâtrale pour venir offenser la divinité jusques aux pieds des autels et qui dispose à toute autre chose qu'à la dévotion. Pour moi lorsque j'assiste aux *oratorii* de ces hôpitaux, établis autrefois pour la subsistance des pauvres et devenus aujourd'hui le magasin des grandes chanteuses à tambours, à timbales et trompettes ; musique tirée du bruit de la guerre, qui ne convient point au sexe en général, et encore moins au sexe cloîtré, condamné par état au silence ; au lieu d'être touché par ce mode qui inspire la vénération pour les hymnes destinés à honorer la religion : quand j'assiste, dis-je à cette musique, je me sens si gai, qu'il me prend toujours envie au milieu d'une *Salve Regina* de danser le rigaudon, ou couler un menuet²⁰².

Cette contamination de la musique sacrée par l'opéra s'expliquait par l'emploi de maîtres de chœurs « aussi à l'aise à l'opéra et dans les salles de concert qu'à l'église »²⁰³, qui composaient de façon concomitante pour le théâtre et les *ospedali*. Selon Helen Geyer, la position de compositeur officiel d'un *ospedale* aurait même permis aux maîtres de chœur d'expérimenter sur un public choisi les innovations qu'ils souhaitaient introduire dans leur œuvres théâtrales : les institutions charitables auraient ainsi joué le rôle de « laboratoire de son »²⁰⁴.

Si l'introduction d'éléments profanes dans la musique religieuse destinée aux *ospedali* rencontra un succès certain, elle fit également l'objet de critiques acerbes, y compris de la part des Vénitiens eux-mêmes. C'est ainsi qu'en 1772, l'abbé Giammaria Ortes écrivait à Johann Adolf Hasse qu'il avait entendu « deux nouvelles exécutions du *Miserere* qui ne furent que des entrelacs d'ariettes, de gagues, de danses et d'autres motifs musicaux bons pour le *Miserere* comme pour le *Te Deum*, l'une de Galuppi aux Incurabili, l'autre de Sacchini à

²⁰¹ LALANDE (Jérôme Le François de), *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, 2^e éd. corr. et augm., Paris : Vve Desaint, 1786, vol. 8, p. 204.

²⁰² GOUDAR (Ange) [pseud. J.J. Sonnette], *De Venise. Rémarques sur la musique et la danse ou Lettres de M.r G... à Milord Pembroke*, Venise : Ch. Palese, 1773, p. 46-48.

²⁰³ ARNOLD (Denis), « Vivaldi's church music... », *art. cit.*, p. 66.

²⁰⁴ GEYER (Helen), *Das venezianische Oratorium (1750-1820) : einzigartiges Phanomen und Musikdramatisches Experiment*, Laaber : Laaber Verlag, 2005, 2 vol. (« Analecta musicologica, 35 »). Le terme de « laboratoire de son » est extrait de l'article de OERHLEIN (Josef), « Das Waisenhaus als Klanglabor : Vivaldi und das Ospedale della Pietà in Venedig », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 juillet 1991

l’Ospedaletto », critiquant un style que le compositeur avait lui-même contribué à introduire dans les *ospedali*²⁰⁵. Dans une lettre datée de 1781, Giacomo Casanova poussait à l’extrême la comparaison avec l’opéra en décrivant le « «théâtre» des Mendicanti, où des musiciennes costumées chantaient les parties féminines aussi bien que masculines, dans des comédies, des tragédies, et des opéras buffa pendant l’Avent »²⁰⁶. Bien qu’il soit avéré que les *putte* n’aient pas joué sur scène les œuvres écrites pour elles, ce témoignage n’en est pas moins éclairant sur le rapprochement fait au cours du XVIII^e siècle entre concert spirituel dans les *ospedali* et spectacle d’opéra, conduisant un voyageur anonyme français à affirmer en 1789, après avoir assisté à la représentation d’*Agar fugiens in desertum* de Francesco Bianchi, qu’« en France, nous ne profanerions pas ainsi nos temples »²⁰⁷.

À la fin du siècle, les autorités elles-mêmes s’émurent de cette transformation des concerts sacrés en spectacles frivoles : en 1790, les provéditeurs aux hôpitaux et aux lieux pieux incitaient ainsi les députés au chœur de la Pietà à faire en sorte que le chœur « ne serve qu’au véritable honneur et à l’exaltation du culte divin, comme il fut à sa création, et jamais à cette futilité qui en forme aujourd’hui l’unique objet, ou presque ». Ils déclarèrent qu’il était « également indispensable d’interdire résolument à ces filles de l’Église et du chœur de l’*ospedale* toute exécution d’oratorio, de cantate ou de semblables compositions en musique »²⁰⁸.

En recourant à des compositeurs d’opéra et en suivant les désirs d’un public dont l’oreille s’était formée au théâtre, les gouverneurs des *ospedali* firent ainsi évoluer la « musique de la charité » vers une forme nouvelle, fortement marquée par l’influence de la musique profane. Si le but premier de l’activité musicale dans les *ospedali* demeura toujours la louange divine et la gloire de la République, une notion de plaisir musical s’y ajouta au cours du XVIII^e siècle, bien perçue par les auditeurs, mais aussi par les gouverneurs, qui purent en jouer pour conserver la faveur du public.

²⁰⁵ PANCINO (Livio) (éd.), *Johann Adolf Hasse e Giammaria Ortes: lettere (1760-1783)*, Turhout : Brepols, 1998, lettre du 18 avril 1772, p. 248-249.

²⁰⁶ CASANOVA (Giacomo), *Epistolario (1759-1798)*, éd. par P. Chiara, Milan : Longanesi, 1969, 18 novembre 1781, cité par GEYER-KIEFL (Helen), « Aspetti dell’oratorio veneziano nel tardo Settecento », dans *Quaderni del Centro tedesco di studi veneziani*, n° 33, Venise : Stamperia di Venezia, 1985, p. 8.

²⁰⁷ *Voyage en France et en Italie* [1789], fol. 312, Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Ms Fr. n.a.f. 12035.

²⁰⁸ Cité par GILLIO (Pier-Giuseppe), « La stagione d’oro degli *ospedali* veneziani tra i dissesti del 1717 e 1777 », dans *Rivista internazionale di musica sacra*, n. 3-4, 1989, p. 252.

2. La notion de plaisir musical

La légitimité du plaisir musical ressenti par les auditeurs se rendant dans les concerts sacrés était objet de débat dès le XVII^e siècle. Réduire cette question à une opposition manichéenne entre condamnation religieuse et célébration épicurienne laisserait de côté l'ensemble des réflexions menées autour de la question du divertissement par les religieux eux-mêmes, notamment les Jésuites, pour lesquels le plaisir était légitime pour peu qu'il fût un moyen et non une fin en soi²⁰⁹. C'est dans cet esprit que les gouverneurs des *ospedali* vénitiens prirent en compte la notion de plaisir musical, en faisant en sorte que la musique exécutée par les *putte* portent les auditeurs à cette « dévotion harmonieuse » évoquée en 1776 par l'abbé Coyer²¹⁰.

Les témoignages rapportant l'émotion esthétique vécue par les auditeurs dans les églises étaient bien antérieurs au XVIII^e siècle, comme en témoigne dès 1640 l'expérience romaine de Pietro della Valle :

Je ne sais pas, il est possible que je sois un homme trop sensuel, mais je confesse mon péché ; le chœur des pères Carmes déchaux, je le connais bien pour être d'une grande dévotion, mais, si je dois dire la vérité, à y aller depuis longtemps, je ne puis l'entendre sans m'y ennuyer au plus haut point. À notre très noble église de San Andrea della Valle, bien qu'on y officie parfaitement bien et qu'elle soit si commode pour moi, étant si proche, [...] je ne m'y rends pourtant pas très souvent, uniquement parce que leur chant, en effet, ne m'attire pas. Je m'accommode plutôt des Dominicains de la Minerve et de ceux de Sant'Agostino dans leurs églises, parce que leur chœur, au moins, me donne un peu de bon son à l'oreille, et des Franciscains Zoccolanti d'Aracoeli, [...] qui me donnent aussi quelque plaisir avec leurs grosses [voix de] basses sonores. Mais, en somme, je vais beaucoup plus volontiers là où j'entends bien chanter²¹¹.

L'expérience esthétique rapportée par le musicien n'était pas condamnable en soi : le plaisir musical, quoique teinté de sensualité et donc soupçonné d'impureté, n'était qu'un élément permettant d'attirer le fidèle aux offices, la musique n'étant somme toute qu'un vecteur de la prière²¹². C'est du moins ce qu'affirmaient les gouverneurs des *ospedali*, rappelant tout au

²⁰⁹ Sur cette question, voir GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique : le collège de la Trinité à Lyon (1565-1762)*, Liège : Mardaga, 1991, 289 p. et PIÉJUS (Anne), *Plaire et instruire : le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, 372 p.

²¹⁰ COYER (Gabriel-François), *Voyage d'Italie*, Paris : Duchesne, 1776, vol. 2, p. 287.

²¹¹ DELLA VALLE (Pietro), *Lettere*, 1640 cité par STEFANI (Gino), *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palerme : S. F. Flaccovio, 1975, p. 12.

²¹² La musique religieuse devait ainsi être subordonnée à la dévotion, l'église restant le lieu de la prière et non un simple lieu de concert, comme l'indiquait dès 1640 Nicolò Farfarò, critiquant vivement les pratiques musicales romaines : « *È vero che ne la chiesa di S. Apollinare, dove si fa professione oggi di cantare con la maggiore esquisitezza del mondo, concorre assaissimo popolo, mà che osserva bene, vede che tutti concorrono non per*

long des XVII^e et XVIII^e siècles que la musique avait pour but premier la louange divine. Cependant, l'activité musicale dans les *ospedali* avait également une visée économique, qui expliquait que les chœurs hospitaliers se soient progressivement engagés dans la voie de la professionnalisation et que les choix opérés par les gouverneurs aient de plus en plus souvent été motivés par le désir de remédier à la désaffection du public. Il serait toutefois absurde de ne voir dans le développement des chœurs qu'une sorte d'attraction proposée aux mélomanes et destinée à financer une activité philanthropique : si cette visée économique était bien présente, elle était indissociable d'un but spirituel affirmé dès l'origine²¹³. Le fait de procurer du plaisir aux auditeurs venant écouter chanter les *putte* n'était donc pas répréhensible, tant que ce plaisir restait subordonné à la dévotion. C'est toute la question de la frontière entre plaisirs purs et plaisirs impurs, la musique procurant, depuis saint Augustin, une forme de jouissance sensorielle suspecte²¹⁴.

L'association entre plaisir musical et sensualité, que faisait déjà Pietro della Valle, se retrouve progressivement sous la plume des auditeurs assistant au concert dans les *ospedali*. Alors que la virtuosité vocale est mise en valeur et que les œuvres instrumentales adoptent progressivement une forme de plus en plus proche de la musique profane, les concerts des *putte* donnent lieu à de fortes émotions sensorielles, dont témoignent particulièrement les voyageurs. C'est ainsi qu'on voit apparaître, au cours du XVIII^e siècle, un champ lexical complexe mêlant plaisir musical et plaisir des sens, auxquels s'ajoutait parfois une certaine

divotion, ne per sentire le funtioni devote, [...] ma solamente per sentire la musica: il che chiaramente appare, che cantato un mottetto dopo la Magnificat, perchè si sà che non vi è altro canto, tutti si partono, e resta la chiesa vacua, non aspettando altrimenti il fine del vespro » (FARFARO (Nicolò) [ps. Giorgio Mazzaferro], *Discorso sopra la musica antica e moderna*, 1640, cité par Gino Stefani, *Musica e religione...*, op. cit., p. 12-13).

²¹³ La proposition des députés au chœur des Mendicanti de remédier à la décadence du chœur en trouvant de belles voix, en embauchant un *maestro di maniera* et en renforçant la discipline était ainsi motivée par l'assurance que la piètre qualité des chanteuses avait détourné les auditeurs de leur chapelle, ce qui avait des conséquences néfastes à la fois sur les finances de l'institution et sur sa vocation spirituelle : « *L'origine della presente decadenza del coro, sopra la quale noi deputati al coro medesimo abbiamo avuta col decreto 12 marzo di questa veneranda congregazione la commissione d'informare non può per nostro sentimento ad altro attribuirsi che alla mancanza delle parti, le quali devono comporlo e è difetti di quelle che presentemente lo formano ; poichè se fossero nel dovuto numero ed ogn'una di loro si scorgesse di per se stessa perfetta, perfetto ancora sarebbe il tutto che di loro è composto. Per adempire però il nostro dovere, noi faremo una sincera istorica relazione del suo vero stato, del quale personalmente coll'intervento del maestro ci siamo istruiti, ed aggiungeremo qualche riflessione, mossi non giù da alcun parziale riguardo ma unicamente dal vivo desiderio di veder questo coro ridotto ad essere un pio allenamento alla carità de' fedeli per beneficicare un luogo di così santa istituzione e di fare che s'odano a degnamente cantarsi le lodi del Signore del che egli assai si compiace* » (Venise, ASV, OLP, b. 652, 16 avril 1633).

²¹⁴ Étudiant un célèbre passage des *Confessions*, Jean-Yves Hameline en déduisait que « le chant peut, sans cesser d'être chant et art, s'inscrire, par consécration divine et sans nécessité, dans une aventure de l'amour divin, mais comme un transit fragile. Et personne ne peut en parler librement s'il n'a pas mesuré aussi le danger que représentent son mésusage et son détournement, quand le chant n'est plus que bagatelle dérisoire ou esclavage voluptueux » (HAMELINE (Jean-Yves), « Le bonheur du chant dans la musique d'Eglise », dans COUVREUR (Manuel) et FAVIER (Thierry) (dir.), *Le plaisir musical au XVII^e siècle*, Sprimont : Mardaga, 2006, p. 101).

culpabilité. Ce n'est certainement pas un hasard si le premier à mentionner les concerts des *ospedali* comme l'un des plaisirs de Venise était le baron de Pöllnitz, qui visita la ville en 1730, au moment même où une nouvelle tendance importée de l'opéra et favorisant les voix puissantes et étendues ouvrait la voie à la professionnalisation des *putte*²¹⁵. Cette première mention de plaisir musical associé aux chapelles des *ospedali* allait de pair avec une dénonciation de ce plaisir, vécu non comme un vecteur de la prière mais comme une distraction à la dévotion : « Je ne sais si j'oserois mettre au nombre des plaisirs de Venise, les musiques des églises. Je crois néanmoins qu'oui, parce qu'on y va assurément plus pour satisfaire l'ouïe, que la dévotion »²¹⁶.

Si l'on en croit les témoignages postérieurs, nul doute que l'auditoire était avant tout attiré par la virtuosité des chanteuses et l'originalité que constituait un orchestre entièrement féminin. Charles de Brosses en témoignait, dix ans après Pöllnitz, qui multipliait les métaphores autour du plaisir ressenti au cours de ces concerts : la musique était qualifiée de « transcendante », les voix d'« adorables », le verbe « plaire » côtoyait celui de « s'amuser », traduisant la multiplicité des émotions, rien moins que spirituelles, ressenties par le voyageur²¹⁷. À sa suite, Jean-Jacques Rousseau affirmait n'avoir « idée de rien d'aussi voluptueux, d'aussi touchant que cette musique », évoquant « les richesses de l'art, le gout exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de l'exécution » qui constituaient les « délicieux concerts » produisant « une impression qui [n'était] assurément pas du bon costume »²¹⁸. La force de l'émotion sensorielle suscitée chez le voyageur par la musique féminine était encore plus perceptible dans une épître datant probablement de la même époque et consacrée en partie aux concerts des *ospedali*.

Après un carême ennuyeux,
Grâce à Dieu voici la semaine
Des divertissements pieux.

²¹⁵ Notons toutefois que la mention de la musique au sens large comme source de plaisir était bien antérieure, comme l'indique par exemple le témoignage de Casimir Freschot au sujet du conservatoire créé par Marco Contarini dans sa villa de Piazzola : « Comme la musique est le grand plaisir des Vénitiens, Contarini la fit enseigner dès le commencement à celles de filles qui y avaient la voix la plus propre : de sorte que dans la suite quand elles furent assez instruites il leur fit réciter des opéras sur le théâtre, qu'on a dit qu'il avoit fait bâtir vis-à-vis du laboratoire ; leur faisant représenter toutes sortes de personnages, c'est-à-dire aussi bien ceux des hommes que des femmes, et cela avec tant de succès que ces représentations n'avoient rien à envier à celles qui se font à Venise, si on en excepte la différence des voix, toutes étant ici voix de filles » (FRESCHOT (Casimir), *Nouvelle relation de la Ville et de la République de Venise*, Utrecht : s.n., 1709).

²¹⁶ POELLNITZ (Carl Ludwig, baron de), *Lettres et mémoires du baron de Poellnitz, contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages, et le caractère des personnes qui composent les principales cours de l'Europe*, 3^e éd., Amsterdam : F. Changuion, 1737, lettre XXVI, 15 mai 1730, vol. 2, p. 113.

²¹⁷ BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie...*, op. cit., lettre XVIII, p. 242-244.

²¹⁸ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Confessions...*, op. cit., p. 53.

On va de neuvaine en neuvaine,
 Dans chaque église on se promène ,
 Chaque autel y charme les yeux,
 Le luxe et la pompe mondaine
 Y brillent à l'honneur des Cieux.
 [...]
 Sur des objets plus gracieux
 La diversité me ramene.
 Dans ce temple délicieux
 Où ma dévotion m'entraîne,
 Quelle agitation soudaine
 Me rend tous mes sens précieux ?
 Illumination brillante,
 Peintures d'une main savante,
 Parfums destinés pour les Dieux ;
 Mais dont la volupté divine
 Délecte l'humaine narine
 Avant de se porter aux cieux ;
 Et toi musique ravissante !
 Du Carcani chef d'oeuvre harmonieux,
 Que tu plais quand Cattine chante !
 Elle charme à la fois notre oreille et nos yeux.
 [...]
 Ma foi, je ne m'étonne gueres
 Quand on fait ainsi ses prières,
 Qu'on ait du goût à prier Dieu²¹⁹.

L'expérience esthétique vécue par les voyageurs entendant les *putte* s'apparentait bien à une émotion sensorielle, les auditeurs employant dans la seconde moitié du siècle de plus en plus de superlatifs censés rendre compte de l'intensité du plaisir ressenti : « plaisir inexprimable » pour François-Michel de Rotrou²²⁰, jouissance pour Friedrich Johann Lorenz Meyer²²¹ et Eyles Yrwin²²², « rien [n'avait fait] autant plaisir » au marquis de Dauvet durant tout son voyage en Italie que d'entendre un oratorio aux Mendicanti²²³. Joseph Spence, quant à lui, affirmait que la chanteuse des Incurabili Elisabetta Mantovani non seulement surprenait les auditeurs à chaque fois qu'elle chantait – rappelant en cela le terme de « stupeur » évoqué dès

²¹⁹ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Fragment d'une épître à M. B[ordes]*, dans *Œuvres complètes*, éd. par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris : Gallimard, vol. 2, p. 1144-1145.

²²⁰ ROTROU (François-Michel de), *Voyage d'Italie*, [s. n.] : Alteredit, 2007, p. 146.

²²¹ MEYER (Friedrich Johann Lorenz) *Les Tableaux d'Italie...*, *op. cit.*, p. 30.

²²² YRWIN (Eyles), *Voyage à la mer Rouge, sur les côtes de l'Arabie, en Egypte et dans les deserts de la Thébaïde ; suivi d'un autre, de Venise à Bassorah par Latiquée, Alep, les déserts, etc. dans les années 1780 et 1781*, trad. de l'angl., 3^e éd., Paris : Briand, 1792, t. 2, lettre III, p. 243.

²²³ DAUVET (marquis de), *Journal de voyage*, 1781, fol. 72v, Paris, BnF, Ms Fr. 7966.

1740 par Johann Caspar Goethe²²⁴ – mais « faisait trembler de plaisir » ceux qui l'écoutaient²²⁵.

En réalité, ce n'est pas tant le fait d'apporter du plaisir, fût-il sensuel, aux auditeurs, qui était digne d'opprobre, mais plutôt que cette jouissance sensorielle soit déconnectée du but premier de la musique, celui de porter la prière et d'être un instrument de la louange divine, ce dont se défendait, non sans ironie, Jean-Jacques Rousseau à la fin de son épître. L'auteur anonyme de *L'hôpital musicien*, qui proposait en 1789 de créer en France des écoles de musique sur le modèle italien, liait ainsi étroitement plaisir musical et édification, affirmant que les chants d'enfants, tout en procurant du plaisir à ceux qui les entendaient, produisaient « une harmonie douce et vraiment convenable à célébrer les louanges de Dieu »²²⁶. De même, l'agitation des sens évoquée par Jean-Jacques Rousseau dans son épître n'aurait été que le résultat de l'exaltation de sa dévotion à travers la musique religieuse, le terme de volupté étant bien destiné à la seule divinité. Les auditeurs bénéficiaient ainsi d'une musique destinée à Dieu, vecteur des prières communes de l'assemblée.

Bien évidemment, on ferait preuve d'une grande naïveté en prenant au pied de la lettre les affirmations de voyageurs qui par ailleurs n'hésitaient pas à témoigner de l'intensité de l'émotion érotique suscitée par la présence de musiciennes à demi cloîtrées, jouant d'instruments traditionnellement réservés aux hommes et autour desquelles les gouverneurs faisaient peser un mystère destiné précisément à exciter la curiosité des voyageurs. Le fait d'entretenir cette « impression qui [n'était] assurément pas du bon costume », selon les termes mêmes de Jean-Jacques Rousseau, faisait partie intégrante de la construction d'un imaginaire de la part des congrégations, destiné à susciter l'intérêt des étrangers, mais aussi à jouer sur l'image-Janus de l'ange et de la sirène, incarnée de façon concomitante par les musiciennes des *ospedali*. C'est sans doute cette dérive vers une forme de séduction par la musique et ses exécutantes, dénoncée par Ange Goudar et perçue par nombre de voyageurs voyant progressivement dans les *putte* des filles de mauvaise vie, que regrettaient à la fin du XVIII^e siècle les gouverneurs de la Pietà, lorsqu'il écrivaient :

Vraiment, la musique des églises des *ospedali* de Venise était autrefois un ornement qui se distinguait, sans entraîner d'abus qui aurait offensé le culte divin ; mais en ces temps de telle profanation des traditions, la musique des églises des *ospedali* devient une occasion pour les profaner. De cette activité découle en outre

²²⁴ GOETHE (Johann Caspar), *Viaggio in Italia (1740)*, éd. par A. Farinelli, Rome : Reale Accademia d'Italia, 1933, lettre IV, 19 février 1740, p. 338.

²²⁵ SPENCE (Joseph), *Letters from the Grand Tour...*, *op. cit.*, lettre 168, 24 juillet 1741, p. 398.

²²⁶ *L'hôpital, musicien*, Paris : Cellot et Jombert, 1778, p. 13.

que les filles adoptent tous les défauts qu'entraîne un comportement plein de vanité, de galanterie et de paresse absolue, dont découle par conséquent l'insubordination et l'indiscipline, laquelle se propage ensuite, par la force de l'exemple, aux autres classes. Dans les trois autres grands *ospedali* de cette ville, le service du chœur est limité à un exercice simple, régulier et dévot, ce qui a pour conséquence de supprimer toute opportunité d'accès à des personnes mécréantes et irréligieuses²²⁷.

3. La construction d'un imaginaire

Au cours du XVIII^e siècle, les quatre *ospedali* durent faire face à des phénomènes de désintérêt temporaire de la part des auditeurs se pressant habituellement dans leurs chapelles. Recherche de voix exceptionnelles, introduction de nouveaux instruments, renvoi éventuel d'un compositeur considéré comme trop peu moderne constituaient autant de stratégies mises en place pour remédier à la désaffection du public. Au-delà de ces solutions purement techniques, les gouverneurs disposaient de moyens plus subtils pour attirer les auditeurs, en jouant notamment sur la similitude stylistique entre oratorios et opéras, mais également en ritualisant le moment du concert ou en stimulant la curiosité des voyageurs étrangers à travers une véritable mise en scène des musiciennes.

Dès les dernières années du XVII^e siècle, la fréquence des concerts donnés dans les *ospedali* était bien connue des Vénitiens, et le guide de Vincenzo Coronelli à l'usage des étrangers permettait aux voyageurs de savoir quand ils pouvaient entendre de la musique dans l'une ou l'autre chapelle, mais également quelles en étaient les musiciennes les plus fameuses²²⁸. Deux éléments étaient mis en avant pour souligner la qualité musicale des chœurs : le nom des chanteuses et des instrumentistes les plus en vue, et celui des compositeurs opérant pour les *ospedali*. L'auteur était en outre attentif à proposer à ses lecteurs un guide régulièrement mis à jour : dans l'édition de 1700, Elena Corner, dite l'Osoletti, disparaissait, tandis que s'ajoutaient les noms des chanteuses Vienna, Cecilia et Teresa Turchetti et de l'hauboïste Barbara²²⁹. Nul doute que le succès d'un tel guide, outre le

²²⁷ Venise, IRE, DER G 5, n° 7, *Informazione spedita a Vienna con stato attivo e passivo*, [1798].

²²⁸ Le succès des chœurs des *ospedali* était attesté par la formulation choisie par Vincenzo Coronelli dès l'édition de 1697 : « Sono assai applaudite quelle delle figlie de' quattro spedali, dove con molto grida cantano Cecilia, Appollonia, Cocina e Oseletti agl'Incurabili ; Antonina ai Mendicanti ; la Vicentina allo Spedaletto; e per suono dell'arciliuto la Jamosa alla Pietà. Fanno la prima figura trà i maestri di cappella il dottore NiccolòParthenio di S. Marco ; Carlo Pollarolo degl'Incurabili ; l'abbate Rossi dei Mendicanti ; come Marc'Antonio Ziani, Andrea Paolati, Antonio Lotti, D. Antonino Biffi, Andrea Fadini ed altri » (CORONELLI (le P. Vincenzo), *Guida de'Forestieri...*, op. cit., Venise : s. n., 1697, n. p.)

²²⁹ Notons que les noms des maîtres de chœur étaient eux aussi mis à jour : « Sono assai applaudite quelle delle figlie de' quattro spedali, dove con molto grida cantano Cecilia, Appollonia, Coccina agl'Incurabili ; Vienna, Cecilia, Antonina e la Turchetta a' Mendicanti, dove in eccellenza suona l'organo e le obois la Barbara ; allo Spedaletto si distingue celebre cantante la Vicentina ; e per l'Arciliuto Barbara la Jamosa alla Pietà. Fanno la

fait qu'il traduisait une organisation musicale déjà bien ancrée, avait largement contribué à diffuser bien au-delà des frontières de la République la connaissance des concerts offerts par les *ospedali* et le nom de leurs interprètes les plus fameuses.

On ignore les mesures mises en place au XVII^e siècle par les gouverneurs pour assurer la publicité de leurs concerts, probablement annoncés par voie d'affiche ou dont la nouvelle était simplement transmise par le bouche à oreille. Des comptes-rendus des concerts les plus appréciés étaient toutefois diffusés dans la société vénitienne, notamment à travers les gazettes et les périodiques tels que *Pallade Veneta*. La première mention d'un concert dans un *ospedale* y date de janvier 1687 et concerne un oratorio donné par les musiciennes des Mendicanti, *L'Erodiade o vero la morte di San Giovanni Battista*, de Giovanni Battista Neri, devant un public choisi parmi lesquels se trouvaient « des princes et des princesses »²³⁰. Cet élément, témoin du fait qu'une partie du public était étranger, ainsi que le succès de l'œuvre, qui conduisit les musiciennes à la chanter de nouveau à plusieurs reprises, indiquaient une forme élaborée de circulation de l'information, aussi bien au sein des territoires de la République qu'au-delà de ses frontières. En outre, l'entreprise de médiatisation des solistes était déjà à l'œuvre : si leurs noms n'apparaissent pas encore sur les livrets imprimés distribués aux auditeurs, le mélomane anonyme dont le livret figure aujourd'hui dans la collection de la fondation Goldoni avait pris grand soin de noter à la plume, face aux personnages, le nom des chanteuses en tenant le rôle²³¹.

L'étude de ces livrets révèle la stratégie mise progressivement en place par les gouverneurs pour attirer le public. À l'origine, les livrets mentionnaient le titre de l'œuvre et le lieu d'exécution, auxquels s'ajoutaient en de rares occasions la mention du compositeur, la date d'exécution et la dédicace. À partir des années 1730, au moment où les gouverneurs s'engageaient dans la voie de la professionnalisation des chœurs et cherchaient à rendre publique cette évolution, les pages de titre des livrets commencèrent à mentionner de façon systématique le nom du compositeur, auquel s'ajoutèrent progressivement différents titres destinés à en démontrer la qualité ou la célébrité. Dès 1753, Antonio Pampani apparaissait ainsi, sur un livret composé pour les Derelitti, comme faisant partie de l'académie philharmonique de Bologne, tandis que deux ans plus tard, le maître de chœur des Incurabili

prima figura trà i maestri di cappella il dottore Niccolò Partenio di S. Marco, Carlo Pollarolo degli Incurabili, il Cav. Vincenzo Vinacessi all'Ospedaletto, Giacomo Spada alla Pietà, Marco Martini ai Mendicanti, il Padre Orio ai Frari » (CORONELLI (le P. Vincenzo), *Guida de'Forestieri...*, op. cit., 2e éd., Venise : s. n., 1700, p. 27).

²³⁰ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, op. cit., p. 146.

²³¹ *L'Erodiade, o vero la morte di S. Giovanni Battista, Oratorio per musica da recitarsi nel Pio Ospitale de'Mendicanti. Del dottor Gio. Battista Neri Bolognese consecrato all'Ill.mo et Eccell.mo signor Francesco Antonio conte di Berka, etc., Cavalier della Chiave d'Oro, e Consigliere Imperiale di Sua Maestà Cesarea, etc.*, Venise : A. Bosio, 1687, 27 p. (Venise, Bibliothèque de la Casa di Goldoni (BCG), livret 58-A-87/10).

était présenté comme « très habile »²³². Dans les années 1780, les gouverneurs des Mendicanti n'hésitaient pas à qualifier leur maître de chœur de « très célèbre » ou à en rappeler le « très grand mérite »²³³.

La seconde moitié du siècle vit également apparaître de façon systématique la mention des chœurs féminins, spécificité vénitienne susceptible de susciter la curiosité des voyageurs de passage. Le corpus de livrets écrits pour l'*ospedale* des Mendicanti, le plus complet et le plus étendu dans le temps, indique ainsi qu'avant 1740, les filles du chœur étaient rarement mentionnées, les pages de titre se contentant généralement d'indiquer le titre de l'œuvre et le lieu d'exécution. Seuls trois livrets évoquaient les musiciennes, sous le terme de *choro virginum* en 1706, de *virgines* en 1710 et de *filiabus chori* en 1737 (cf. annexe 6). Après 1740, en revanche, 94 % des livrets dont la page de titre est connue mentionnaient les *putte*, la mention du chœur lui-même prenant progressivement le pas sur ceux de *virgines*, *alumnis* ou *filiae xenodochii* : à partir de 1760, seuls étaient employés les termes *piae virgines choristae*, *piae virgines chori*, *chori virginum*, *virginibus choristis*, *filiae chori* ou encore *filiae choristis*. Cela dénotait une meilleure connaissance des chœurs de la part du public, auquel il n'était plus besoin d'explicitier l'appartenance à une institution de charité.

Cette période était également celle où se développa l'habitude d'imprimer les noms des solistes en regard des personnages de l'œuvre, ce qui témoignait d'une forme précoce de vedettisation dont se faisaient l'écho les voyageurs, qui contribuaient eux-mêmes à faire connaître à l'étranger les noms des plus fameuses cantatrices. À la fin du XVII^e siècle, les premières mentions de chanteuses n'étaient pas dignes de foi, comme l'indique l'exemple de la musicienne évoquée pour la première fois en 1698 par l'abbé Briois, écrivant dans son journal être allé « aux Hospitalettes » et y avoir entendu « chanter une fille de Vicenze, qui passe pour être la plus belle voix d'Italie »²³⁴. L'année précédente, la première édition de la *Guida de' Forestieri* de Vincenzo Coronelli, grand succès d'édition jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, mentionnait effectivement « la Vicentina allo Spedaletto » comme l'une des meilleures chanteuses de Venise. En 1701, le père Aignan Bizoton écrivait à son tour que « la Visantini religieuse aux Hospitalettes chante très bien », et Maximilien Misson, auteur d'un

²³² *Carmina sacra, recinenda a piis virginibus choristis in xenodochio pauperum derelictorum ob festum Deiparae Assumptae. Modos fecit Antonius Cajetanus Pampani Academicus Phylarmonicus, chori magister et moderator*, Venise : A. Groppo, 1753, 6 p. ; *Abel occisus Christi Redemptoris figura, caecinerunt piae virginis choristae in nosocomio nuncupato Incurabilium, recurrente sacro triduo majoris hebdomadae. Modos fecit Joachim Cocchi solertissimus chori magister et moderator*, Venise : Typ. Montiniana, 1755, 24 p.

²³³ Pasquale Anfossi recevait ainsi à plusieurs reprises le qualificatif de « *celeberrimus* », tandis que Giuseppe Gazzaniga était qualifié de « *magister emeritus* », et Francesco Bianchi de musicien d'« *optime meritis* » (cf. annexe 6).

²³⁴ BRIOIS (Dom Paul), « Voyage littéraire de Paris à Rome en 1698 », dans *Revue des bibliothèques*, 1904, p. 30.

autre grand succès de librairie, citait dès 1702 « la Vicentine des Hospitalettes » comme « une petite créature qui enchante »²³⁵.

L'activité musicale d'Angela Visentina, seule chanteuse d'origine vicentine du chœur des Derelitti à cette époque, était effectivement attestée par d'autres sources dans les toutes dernières années du XVII^e siècle²³⁶. Toutefois, les citations présentent de telles similitudes que l'on peut s'interroger sur l'expérience véritable des voyageurs, et se demander s'ils ne se sont pas contentés de retranscrire des témoignages antérieurs. Ainsi, seul Dom Briois, qui évoquait simplement « une fille de Vicenze », écrivait avoir entendu la chanteuse, précisant qu'elle « [passait] pour la plus belle voix d'Italie ». Les deux autres visiteurs ne disaient pas explicitement être allés au concert aux Derelitti, et semblent s'être contentés de traduire la mention figurant dans le guide de Coronelli. Maximilien Misson s'inspirait en outre très probablement du journal de Dom Briois ou de celui du père Bizoton pour ses propres écrits : ne sachant pas qui était cette Vicentine, il la citait au détour d'une lettre consacrée aux opéras et aux comédies de Venise, auxquels elle n'avait évidemment jamais pris part. En outre, les rééditions successives de son *Voyage d'Italie* continuaient de citer la musicienne alors même que celle-ci avait cessé depuis longtemps toute activité musicale²³⁷.

Si les voyageurs pouvaient ainsi transmettre des informations erronées ou obsolètes sur les solistes du chœur, ils étaient néanmoins de plus en plus nombreux à nommer dans leurs écrits les musiciennes les plus fameuses des *ospedali*, parfois sans les avoir entendues eux-mêmes, ce qui témoignait du succès des stratégies de médiatisation mises en œuvre par les gouverneurs. Ces derniers mettaient en avant la virtuosité de leurs musiciennes, mais insistaient également sur le mystère les entourant, dont le terme de *piae virgines* utilisé dans les livrets n'était que l'une des manifestations. L'aspect le plus évident de la construction d'un imaginaire basé sur la dissimulation de filles du chœur était la présence de grilles, destinée au départ à répondre au besoin de clôture d'une institution inspirée par les préceptes monastiques, mais dont les gouverneurs surent bientôt jouer afin de susciter la curiosité des auditeurs.

La disposition du chœur, en hauteur et derrière des grilles, était destinée avant tout à engendrer chez l'auditeur un sentiment de stupeur. Dès 1698, le comte Tolstoï écrivait que

²³⁵ BIZOTON (le père Aignan), *Principaux voyages que j'ay faits pendant ma vie*, s.d., p. 96, Paris, BnF, Ms. 3823 ; MISSON (Maximilien), *Voyage d'Italie*, 4^e éd., La Haye : H. Van Bulderen, 1702, vol. 1, p. 243.

²³⁶ Sa présence était ainsi citée par le journal *Pallade Veneta* en février, juin, juillet, octobre et décembre 1687 (SELFRIIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, op. cit., p. 155-156, 172-173, 175-178, 192-194 et 198).

²³⁷ C'est ainsi que la cinquième édition de 1743 évoquait encore « la Vicentine des Hospitalettes », alors que la *Guida de' Forestieri* de Vincenzo Coronelli, qui la citait de nouveau dans son édition de 1713, ne la mentionnait plus dans celle de 1724, ce qui laisse supposer qu'elle avait alors quitté le chœur ou cessé toute activité musicale.

« les chrétiens [venaient] du monde entier à Venise pour se délecter de ce chant, qui [semblait] être celui des anges », métaphore filée tout au long du XVIII^e siècle par des visiteurs étonnés d'entendre une mélodie céleste sans en voir les exécutants²³⁸. En 1792, Friedrich Meyer décrivait ainsi l'émotion ressentie dix ans auparavant en pénétrant dans une église résonnant d'une musique divine sans qu'il puisse en percevoir l'origine :

Je n'oublierai jamais quelle surprise me causa cette particularité de Venise, que je préfère à toutes les autres. Le premier jour de mon arrivée – c'était un dimanche – sans m'avoir prévenu de rien, on me conduisit à l'élégante chapelle de l'hôpital des Mendicanti. Dès l'entrée, j'entendis les accents d'une symphonie qui me sembla venue de la voûte. Je ne voyais pas d'orchestre et pourtant j'entendais la musique d'un orchestre. Alors je découvris derrière les étroites grilles des tribunes les jeunes filles en habits de religieuses, qui jouaient de divers instruments à cordes et à vent, sous la direction d'une compagne. Jamais je n'ai trouvé, sauf quand Haydn dirigeait les musiciens d'Esterhazy et par la suite à l'Opéra de Naples, ce goût dans l'exécution, cette force et cette précision dans l'ensemble du chœur, l'esprit et la flamme qui animaient cet orchestre de jeunes filles. Tous les dimanches, les conservatoires exécutent des concerts spirituels – Heures privilégiées ! Je ne négligeai aucune occasion d'en jouir pendant mon séjour à Venise ; c'est à vous, aimables filles, que je dois ces joies de l'esprit qui ne m'ont plus été données depuis au même degré, à vous que j'admire, et en particulier à vos voix si pures, Cassini, Pavan et Pasquali !²³⁹

La dissimulation des musiciennes aurait eu pour effet de donner à l'auditeur l'impression d'entendre un concert angélique : dès 1757, Anne-Marie Lepage du Boccage affirmait que les *ospedali* étaient précisément « fameux par leurs concerts séraphiques, composés de filles [...] une grille voilée les dérobe aux regards curieux et donne à leurs chants encore plus de ressemblance à la mélodie des anges »²⁴⁰. Vingt ans plus tard, la rhétorique utilisée par Elisabeth Vigée-Lebrun était fort proche :

Je puis dire néanmoins qu'aucune musique n'égalait celle que j'ai entendue de même à Venise dans une église. Elle était exécutée par des jeunes filles, et ces chants si simples, si harmonieux, chantés par des voix si belles et si fraîches, semblaient vraiment célestes ; les jeunes filles étaient placées dans des tribunes élevées et grillées ; on ne pouvait les voir, en sorte que cette musique venait du ciel, chantée par des anges²⁴¹.

²³⁸ TOLSTOÏ (Petr Andreevic), *Il viaggio in Italia...*, *op. cit.*, p. 185.

²³⁹ MEYER (Friedrich Johann Lorenz), *Les Tableaux d'Italie...*, *op. cit.*, p. 27-31.

²⁴⁰ DU BOCCAGE (Anne-Marie Lepage), *Lettres de Madame du Boccage...*, *op. cit.*, Dresde : G. C. Walther, 1771, lettre XVIII, 1^{er} juin 1757.

²⁴¹ VIGÉE-LEBRUN (Elisabeth), *Souvenirs...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 169-170.

À cette représentation asexuée de l'ange se superposait l'image de la sirène, chanteuse charmant l'auditoire masculin pour mieux l'inciter au péché. Nul doute que les gouverneurs n'aient été conscients de l'intensité de l'émotion sensuelle suscitée par un chœur uniquement constitué de femmes, jouant d'instruments traditionnellement considérés comme inconvenants pour la gent féminine. Cette impression « qui n'était pas du bon costume » selon les mots de Rousseau était ressentie de façon tout aussi évidente par Charles de Brosses, qui ironisait sur ces « religieuses » qui certes chantaient « comme des anges » mais jouaient également « du violon, de la flûte, de l'orgue, du hautbois, du violoncelle, du basson : bref, il n'y a si gros instrument qui puisse leur faire peur ». Le côté sensuel de cet orchestre féminin était mis en avant par l'auteur, qui affirmait qu'« il n'y [avait] rien de si plaisant, que de voir une jeune et jolie religieuse, en habit blanc, avec un bouquet de grenades sur l'oreille, conduire l'orchestre et battre la mesure avec toute la grâce et la précision imaginables »²⁴². Bien loin d'ignorer l'effet que produisaient les musiciennes sur leur auditoire masculin, les gouverneurs en jouaient, ajoutant parfois un « crêpe léger » (Pierre-Jean Grosley) aux grilles, véritable voile de Poppée destiné à attiser les désirs du public plus qu'à dissimuler les musiciennes²⁴³. De fait, les témoignages divergent sur la présence ou non de ce voile, représenté en trompe-l'œil dans la salle de musique alors que les musiciennes, précisément, l'écartaient pour voir l'auditoire et s'en laisser voir (cf. annexe 9). Eyles Yrwin évoquait uniquement les « épaisses jalousies », qui obligeaient les auditeurs à « se borner au plaisir » d'entendre les musiciennes, comparées à des oiseaux en cage²⁴⁴, tandis que Jean-Jacques Rousseau maudissait ces mêmes grilles « qui ne laissaient passer que des sons, et [lui] cachaient les anges de beauté dont ils étaient dignes »²⁴⁵. La visée polémique des deux auteurs ne fait aucun doute, les grilles, « grillage peu ferré » pour Jérôme de Lalande, laissant en réalité « voir des musiciennes excellentes toucher leurs instrumens avec délicatesse, avec grâce et avec la force et la science des meilleurs maîtres »²⁴⁶. Nulle contrainte réelle non plus pour Pierre-Jean Grosley, qui affirmait en 1758 que

la plus brillante musique [...] [était] exécutée, et pour la partie vocale, et pour la partie instrumentale, uniquement par les filles de la maison, que l'on [voyait] à

²⁴² BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie...*, *op. cit.*, lettre XVIII, p. 242-243.

²⁴³ « Pourquoi inventa Poppaea de masquer les beautez de son visage, que pour les renchérir à ses amans ? » (MONTAIGNE (Michel de), *Essais*, vol. 2, n° 15 « Que nostre désir s'accroît par la malaisance »).

²⁴⁴ YRWIN (Eyles), *Voyage à la mer Rouge...*, *op. cit.*, lettre III, p. 243.

²⁴⁵ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Confessions...*, *op. cit.*, livre VII, p. 53.

²⁴⁶ LALANDE (Jérôme de), *Voyage d'un François...*, *op. cit.*, t. 7, p. 48.

travers la grille garnie d'un crêpe léger, se trémousser, et se donner tous les mouvements qu'exige l'exécution de la musique la plus vive²⁴⁷.

Le témoignage de Samuel Sharp, présent à Venise en 1765-1766, rendait évident à la fois la légèreté du voile censé dissimuler les musiciennes et le pouvoir évocateur d'une musique exécutée uniquement par des femmes :

Les fondateurs de cette œuvre de charité ont, à ce qu'il semble, une opinion trop élevée du pouvoir de la musique car, aussi belle que les filles puissent être, ils ne font confiance qu'à leur mélodie, car elles sont dérobées au regard de l'auditoire par une gaze noire pendue à la balustrade de la galerie dans laquelle elles jouent : il est assez transparent pour montrer la silhouette des femmes, mais aucunement leurs traits et leur teint²⁴⁸.

La frustration évoquée par Eyles Yrwin ou Jean-Jacques Rousseau, résultat d'une dissimulation destinée à aiguïser l'esprit des curieux et qui correspondait certainement à l'effet recherché par les gouverneurs, était suffisamment vive pour inciter les voyageurs à demander l'autorisation d'entrer dans l'institution elle-même, afin de pouvoir « voir autant qu'entendre » (Charles Burney) les musiciennes. La possibilité d'assister à un concert privé devint ainsi, au cours du XVIII^e siècle, un privilège recherché, initialement réservé aux grands personnages. La mise en place d'une véritable politique de concerts privés, destinés à des hôtes choisis, constituait le point d'orgue d'une stratégie d'attraction qui avait porté ses fruits : en ouvrant leurs portes aux mélomanes jugés dignes de l'honneur qui leur était fait, les gouverneurs des *ospedali* contribuaient à faire de la musique hospitalière un fruit défendu, que les voyageurs se vanteraient d'avoir cueilli, contribuant largement à étendre la renommée des filles du chœur bien au-delà des frontières de la République.

²⁴⁷ GROSLEY (Pierre-Jean), *Nouveaux mémoires...*, op. cit., t. 2, p. 53.

²⁴⁸ SHARP (Samuel), *Letters from Italy, describing the customs and manners of that country in the years 1765, ans 1766, to which is annexed an admonition to gentlemen who pass the Alps, in their tour through Italy*, 2^e éd., Londres : Henry and Cave, 1767, p. 28.

CHAPITRE 3

LA MISE EN PLACE D'UNE POLITIQUE DE CONCERTS SACRÉS

Soumis aux aléas de la situation politique et économiques, le théâtre d'opéra à a été (et est encore) de temps en temps un instrument non négligeable de persuasion et de mobilisation idéologiques, de démonstration publique d'une autorité souveraine, de divertissement collectif, de célébration communautaire de la vie civique, en plus d'être une forme d'art vigoureuse et rigoureuse¹.

Cette phrase de Lorenzo Bianconi au sujet du théâtre d'opéra au XVII^e siècle pourrait sans peine s'appliquer à l'activité musicale dans les *ospedali*, qui observa progressivement une métamorphose, passant de simple accessoire liturgique à véritable divertissement, perçu et utilisé au XVIII^e siècle comme un mode d'expression du pouvoir, véritable ou symbolique, de la République. Tout comme les théâtres, les *ospedali* étaient intimement liés aux familles influentes de Venise, ce qui impliquait une proximité réelle, bien que non officielle, avec le pouvoir. À mesure que la célébrité des chœurs atteignait puis dépassait les frontières de la République, les musiciennes des *ospedali* apparaissaient comme l'un des moyens les plus éclatants de glorification de leur patrie comme République des arts. « Instrument de persuasion » incitant les chrétiens à faire pénitence, les *putte* offraient également aux gouverneurs la possibilité de démontrer leur piété et leur altruisme, en exaltant en musique la vertu des membres défunts de la congrégation, mais elles permettaient aussi aux autorités civiques de mettre en valeur la puissance symbolique de Venise, « siège de la musique » (Francesco Sansovino).

De fait, la participation progressive des *putte* aux spectacles organisés pour honorer les grands personnages en visite à Venise faisait partie d'une politique globale de mise en valeur de la République, dans laquelle les *ospedali* occupaient une place de plus en plus importante. Exhibées à l'origine lors des concerts privés donnés au sein de leur institution pour quelques visiteurs illustres, les musiciennes furent progressivement partie prenante du spectacle du pouvoir mis en place par les autorités vénitiennes pour impressionner les étrangers de passage. Cette véritable mise en scène de musiciennes théoriquement destinées à n'être pas

¹ BIANCONI (Lorenzo), « Il Seicento », *op. cit.*, p. 175.

vues de leurs auditeurs allait de pair avec une ouverture progressive des espaces originellement clôtés des *ospedali* et une redéfinition de la fonction même de ces lieux.

Au cours du XVIII^e siècle, toutefois, on observa un phénomène de mise en valeur de l'espace privé au détriment de l'espace public, qui semblait en contradiction avec l'ouverture effective des *ospedali* aux étrangers et la participation des *putte* aux spectacles offerts aux grands personnages visitant la ville et à leur suite. Plus qu'une évolution contradictoire visant d'un côté à exhiber en certaines occasions les musiciennes, de l'autre à susciter la curiosité des auditeurs en les maintenant cachées derrière des grilles, il s'agissait en réalité d'une politique globale destinée à mettre en valeur le talent des *putte* à travers un subtil jeu entre espace public et espace privé. La privatisation de l'espace public faisait progressivement place à la création de lieux spécifiques, situés à l'intérieur de l'espace de l'*ospedale* mais pouvant, en certaines occasions, s'ouvrir au public. Cette mise en scène visait évidemment à attiser le désir des curieux par la multiplication des obstacles, dont seul le franchissement permettait d'obtenir le privilège tant convoité de pouvoir accéder à la salle de musique et voir les musiciennes jouer pour eux seuls un concert privé².

Cette valorisation de l'espace privé, sensible dès la fin du XVII^e siècle dans les élites bourgeoises et citadines ultramontaines³, avait un sens particulier dans le domaine musical. Comme l'indiquait Florence Alazard, dès la fin du XVI^e siècle, « la musique [occupait] de moins en moins l'espace public urbain et [investissait] au contraire les lieux qui la [mettaient] à l'abri du bruit citadin », opérant « progressivement une translation des rues et des places vers les salles et les cours de palais »⁴. Dans les *ospedali*, ce processus vit son achèvement non pas tant dans la création d'espaces dédiés à la musique que dans l'habitude prise par les gouverneurs d'employer pour leur plaisir les musiciennes dont ils finançaient l'apprentissage, les faisant venir dans leurs palais vénitiens ou leurs villas de Terre ferme afin qu'elles y donnent des concerts. Il s'agissait là d'une transgression évidente de la destination initiale de la musique hospitalière, théoriquement destinée à la louange divine et non aux plaisirs

² Sur la mise en scène des objets de désir, visant à « montrer sans tout dévoiler [...] de manière à aiguïser l'appétit des curieux », voir MARRACHE-GOURAUD (Myriam), « Montrer et cacher : scénographie de quelques collections de curiosités », dans *Le théâtre de la curiosité* [colloque, Paris, 2007], Paris : PUPS, 2008, p. 139-148.

³ Sur l'émergence de la notion d'espace privé et son articulation avec celle d'espace public, on se reportera aux analyses fondatrices de Jürgen Habermas (HABERMAS (Jürgen), *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, nouv. éd., Paris : Payot, 1993, 324 p.), mises à jour par Isabelle Pailliart (PAILLIART (Isabelle), (éd.), *L'espace public et l'emprise de la communication*, Grenoble : Ellug, 1995, 211 p.), Dominique Wolton (WOLTON (Dominique), *Internet et après ?*, Paris : Flammarion, 1999, 240 p.) et l'auteur lui-même (HABERMAS (Jürgen), « L'espace public, trente ans après », dans *Quaderni*, n° 18, 1992, p. 161-191).

⁴ ALAZARD (Florence), *Art vocal...*, op. cit., p. 55.

profanes, mais aussi d'un exemple intéressant de déplacement de la musique de la sphère publique de la chapelle à celle, privée, de la demeure particulière, alors même que les musiciennes, en quittant la clôture de leur *ospedale*, accédaient à une forme d'activité musicale publique.

I. Espace public, espace privé : la création de lieux spécifiques

Les *ospedali* répondaient à la volonté d'isolement par rapport aux bruits de la ville évoquée par Florence Alazard, en proposant dès l'origine aux auditeurs des lieux d'écoute censés offrir une certaine qualité acoustique absente des rues et des places. Outre la conception même de l'église et le choix du lieu où disposer les chœurs, indispensables pour garantir une bonne circulation du son dans la nef, une attention particulière était apportée à l'isolation phonique, notamment dans les chapelles construites tardivement. C'est ainsi que l'église des Mendicanti disposait d'un vestibule destiné à isoler la chapelle des bruits du canal, afin d'assurer aux auditeurs une bonne qualité d'écoute (cf. annexe 2). Ce vestibule constituait en réalité un lieu neutre, permettant une transition entre l'espace profane du quai et l'espace sacré de la chapelle, et offrant la possibilité de passer de la partie féminine de l'institution à la partie masculine sans avoir à traverser la chapelle⁵. Lieu de transition ouvert sur le monde, donnant accès à la fois à l'espace public de la chapelle et à l'espace privé des dortoirs de l'*ospedale*, ce vestibule était également perçu comme une sorte de sas séparant la musique des bruits de la rue⁶.

⁵ Ce lieu de transition était aussi un lieu de transit, ce qui pouvait causer certains problèmes de discipline, comme l'indique par exemple un rapport des gouverneurs des Mendicanti soulignant en 1727 « *ch'andava introducendosi un insoferibile abuso, che molti e molti entravano da parte delle donne nel tempo del Carnevale, si fermavano lungamente et uscivano in maschera, ch'in tutt'il tempo dell'anno s'avvicinavano con importuna curiosita al restello delle donne et si fermavano anche in discorsi otiosi à disturbare le figlie, che si avvicinavano al restello medesimo, come pure nell'hore che la priora andava à pranzo, v'era la libertà della porta, ed alcune anch'uscivano ò fermandosi à discorrer nel vestibolo della chiesa, ò portandosi dalla parte degli huomini, speceria, et in altri luochi* » (Venise, ASV, OLP, b. 651, 16 février 1727 n. st.).

⁶ Notons que la solution proposée par l'architecte des Mendicanti, Cesare Franco, rappelait fortement le projet conçu dès les années 1530-1540 par Antonio da Sangallo le Jeune pour l'hôpital San Giacomo degli Incurabili de Rome, qui présentait également une organisation sexuée autour de deux cloîtres, séparés par une chapelle que précédait un vestibule à partir duquel on accédait aussi bien à la chapelle qu'aux pièces où les pensionnaires étaient logés et soignés (DA SANGALLO dit LE JEUNE (Antonio), *Progetto per l'ospedale di San Giacomo degli Incurabili di Roma*, première moitié du XVI^e siècle, Florence, Galerie des Offices, dessin U 870 A).

Au moment où l'activité musicale se développa dans les *ospedali*, la translation de l'espace public vers l'espace privé n'était toutefois pas achevée puisqu'à l'origine, les lieux dévolus à la musique étaient uniquement les chapelles, espaces clos mais ouverts à tous. Au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, la création de lieux dédiés à la musique au sein des *ospedali* constitua une étape supplémentaire offrant à la fois la qualité de silence requise et une séparation symbolique entre activité liturgique et activité musicale permettant seule la mise en place d'une véritable politique de concerts.

1. « *Quattro venerandi templi d'Euterpe* »⁷

On sait que la diffusion du son, qu'il s'agisse des instruments ou de la voix humaine, n'est qu'une ondulation de l'air qui commence au centre des instruments eux-mêmes ou de la voix puis se dilate en cercles concentriques dans l'air et percute l'oreille de qui se trouve dans cette sphère d'activité, et ces cercles se succédant justement de la même façon, et non autrement, que lorsqu'on laisse tomber une pierre dans un réceptacle d'eau stagnante, on voit l'eau se troubler et se mettre en mouvement en cercles concentriques qui reconnaissent leur origine et le centre du lieu où la pierre a été jetée, se dilatent puis se dirigent successivement vers la rive[...], en continuant de troubler la superficie de l'eau, jusqu'à ce que se perde l'effet de cette force que le premier mouvement avait imprimé à l'eau auparavant stagnante [...].

De tout cela il semble qu'on puisse aisément déduire que les temples, les lieux ou les salles dans lesquelles se pratique le chant, s'ils sont de forme plutôt circulaire et sans angles ni murs, mais lisses et d'une capacité susceptible de rendre le chant et la musique plus vigoureux et continu, peuvent augmenter également d'une certaine manière l'harmonie, comme s'il était possible de cette façon de faire mieux circuler la propagation des cercles déjà évoqués. C'est ce qu'avait cherché à faire le célèbre architecte Jacopo Sansovino qui conçut et fit construire l'église de lieu pieux des Incurabili, dans cette ville, de forme ovale, avec un plafond plat et des murs lisses, interrompus seulement, et de façon légère, par quatre autels, de façon à ce que la force de l'harmonie du chœur ne soit que peu ou prou affectée⁸.

Présentée comme un idéal de construction architecturale à l'acoustique parfaite, la chapelle des Incurabili fut prise comme modèle par les gouverneurs de la Pietà Giovanni Poleni et Bernardino Zendrini lorsqu'ils durent présenter au doge une proposition pour la nouvelle église de leur *ospedale*. Si l'on en croit leur témoignage, l'architecte des Incurabili, le célèbre Jacopo Sansovino, avait dès l'origine conçu l'église de cet *ospedale* comme un lieu harmonique où le son se serait propagé de façon idéale. La forme ovale de l'édifice, à laquelle s'ajoutait l'absence d'ouvertures dans les murs, et le plafond plat en bois correspondaient en

⁷ Lettre de Francesco Caffi à Emanuele Antonio Cicogna, transcrite par CICOGNA (Emanuele Antonio), *Delle iscrizioni veneziane...*, op. cit., vol. V, p. 330.

⁸ Venise, BMC, Cod. Cicogna, n° 2320, 4 février 1745.

effet aux préconisations des architectes du XVI^e siècle en matière d'acoustique⁹. Selon Laura Moretti, cependant, les édifices construits spécifiquement pour un usage musical, qu'il s'agisse de théâtres ou de salles de musique situées dans les demeures particulières, devaient idéalement être pourvus de niches, d'un plafond à caissons, de corniches et de galeries, tous éléments dont l'église des Incurabili était dépourvue¹⁰. L'unique préoccupation des gouverneurs de l'*ospedale* aurait ainsi été de construire à moindres frais une église, dont la forme ovale aurait été inspirée par le modèle de l'hôpital San Giacomo degli Incurabili de Rome plus que par des considérations musicales. De même, le plafond de bois ne serait qu'une solution destinée à obtenir une structure légère, moins coûteuse qu'une voûte en pierre et surtout pesant moins lourd sur des murs que les gouverneurs avaient voulu étroits, à la fois pour des motifs économiques et pour des raisons structurelles liées au sol vénitien¹¹. Si la rareté des documents relatifs aux années de construction de l'édifice ne permet pas réellement de trancher, il semble toutefois excessif d'exclure, comme le fait Laura Moretti, « toute forme de motivation liée à un aspect acoustico-musical » dans la conception de l'église. En effet, lorsque les gouverneurs engagèrent la construction de la nouvelle chapelle, une activité musicale était documentée depuis plus de trente ans dans l'*ospedale*, et faisait déjà partie intégrante de l'éducation offerte aux orphelines du lieu. Si l'on en croit l'exemple des Derelitti, où le succès des musiciennes provoquait dès 1566 des « désordres » dans l'église, on peut supposer que les gouverneurs des Incurabili avaient à cette date pris la mesure de l'importance que revêtait la musique pour leur institution, et avaient veillé à ce que l'église conçue par Jacopo Sansovino fût adaptée à cette activité musicale.

Même si les qualités acoustiques de l'église des Incurabili, qualifiées par les contemporains d'exceptionnelles¹², n'étaient que le résultat du hasard, le bâtiment allait par la suite être pris comme modèle par les gouverneurs des autres *ospedali*, désireux d'offrir à leurs auditeurs des lieux d'écoute adaptés. Lorsque la construction d'une nouvelle église fut

⁹ Sur cette question, amplement documentée, on consultera par exemple deux articles de BARBIERI (Patrizio), « The acoustics of Italian opera houses and auditoriums (ca. 1450-1900) », dans *Recercare*, n° 10, 1998, p. 263-328 ; et « The state of architectural acoustics in the late Renaissance », dans HOWARD (Deborah) et MORETTI (Laura) (éd.), *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, Milan : Mondadori, 2006, p. 53-75.

¹⁰ MORETTI (Laura), *Dagli Incurabili alla Pietà : le chiese degli ospedali grandi di Venezia tra architettura e musica (1522-1790)*, Florence : L. S. Olschki, 2008, p. 14-19.

¹¹ *Ibid.*, p. 31-32.

¹² Au XIX^e siècle encore, l'église des Incurabili était réputée pour ses qualités sonores, Francesco Caffi allant jusqu'à la comparer à la caisse de résonance d'un instrument à cordes : « *Quella celebre chiesa, in cui rigogliose palme han mietuto negli scorsi due secoli i primi ingegni musicali, tutti non sanno che sia stata con sommo accorgimento costrutta a corpo sonoro, sicchè l'oscillazione e la dispersione dei suoni avvenia pronta, uguale, nitida e brillante così come avviene in uno strumento d'arco* » (lettre de Francesco Caffi à Emanuele Antonio Cicogna, 1843, transcrite par CICOGLIA (Emanuele Antonio), *Delle iscrizioni veneziane...*, op. cit., vol. V, p. 329-330).

décidée par la congrégation de la Pietà, les gouverneurs firent explicitement référence aux qualités harmoniques de cette chapelle, la destination musicale de l'édifice religieux n'étant plus sujet à caution au milieu du XVIII^e siècle. Selon les députés chargés de rédiger pour le doge un compte-rendu du projet choisi par la congrégation, les qualités acoustiques de la nouvelle église avaient été prises en compte avant toute autre considération,

étant donné que le culte divin, selon les constitutions de ce lieu pieux, devrait être célébré dans ce temple très fréquemment en musique, la préoccupation principale de l'architecte [avait] été [...] de le concevoir d'une telle forme qu'il rende le chant et le son [des instruments] plus concentré, plus fort et plus harmonieux¹³.

La référence au bâtiment conçu par Jacopo Sansovino était explicite, l'architecte sélectionné par les gouverneurs de la Pietà, Giorgio Massari, ayant sciemment repris le modèle des *Incurabili*, auquel il ajoutait simplement un plafond voûté, des pilastres décoratifs et des niches destinées à accueillir les autels latéraux, dont les députés jugeaient que la faible profondeur ne pouvait nuire à la propagation du son¹⁴. De fait, la nouvelle église fut rapidement réputée pour ses qualités acoustiques, rappelées dès son inauguration par la *Gazzetta veneta*, qui évoquait « ce nouveau temple où la musique s'élève claire et harmonieuse »¹⁵. Un poète anonyme chantait à la même époque les qualités de l'architecte, rappelant le rôle d'isolation phonique jouée par le vestibule de la nouvelle église¹⁶.

Dans le cas de ce nouveau bâtiment, la vocation musicale de l'édifice n'était pas sujette à caution. En ce qui concerne les trois autres *ospedali*, on ignore si la bonne acoustique des chapelles était le résultat d'une réflexion initiale des gouverneurs ou simplement la conséquence d'une conception particulière des édifices religieux à une période où l'importance de la prédication impliquait, notamment dans les églises hospitalières, de veiller à ce que l'architecture permette une bonne propagation de la voix. Quoi qu'il en soit, au

¹³ Venise, BMC, Cod. Cicogna, n° 2320, 4 février 1745.

¹⁴ « *E voglia il vero, nel tempio su di cui si versa ha l'architetto preso bensì dal Sansovino il ripiego della figura curva ne' pareti, ma non lo ha poi seguitato nel soffitto, che si è da lui ridotto con involtatura bensì, ma sì appianata e dolce, che non è punto da dubitarsi, che in danno della musica echeggiar possa. Più tosto sarebbe da aversi in riflesso all'interrompimento dei quattro nicchi per i altari, oltre allo sfondro della capella dell'altar maggiore, come pure a sporgimenti de' pilastri, che l'ordine corintio, di cui è composta la chiesa, formano, considerando cioè, se questi potessero mai nuocere al progredimento regolato delle voci e de' suoni, giacchè il Sansovino del tutto agl'Incurabili se n'è dispensato : ma per dir vero sono questi del nostro tempio di sì poco rimarco che scrupolo alcuno dar non possonodi pregiudicare alla musica [...]* » (Venise, BMC, Cod. Cicogna, n° 2320, 4 février 1745).

¹⁵ *Gazzetta veneta*, 20 septembre 1760, citée par AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia), *Nel regno dei poveri...*, op. cit., p. 202.

¹⁶ Le vestibule aurait en effet eu pour fonction de « *defender l'interno della chiesa / da strepiti e sussuri zornalieri / che fa le gente bassa fora in strada* » (cité par AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia), *Nel regno dei poveri...*, op. cit., p. 202).

moment où l'activité musicale prit de l'importance, les gouverneurs prirent soin d'améliorer l'acoustique de leurs chapelles, notamment en aménageant des espaces spécifiques pour les chœurs. Ce fut le cas à la Pietà, avant même la construction de la nouvelle église : dès 1724, la congrégation décida d'agrandir la tribune dans laquelle étaient disposées les musiciennes, en y ajoutant deux tribunes latérales « pouvant contenir les deux files de filles, ce qui aurait pour effet de permettre aux filles de mieux accomplir leur devoir »¹⁷. Les dépenses engagées, si elles étaient sans commune mesure avec le coût de construction d'une nouvelle église, traduisaient la volonté des députés d'améliorer les conditions d'exécution des œuvres, signe de l'importance prise par la musique au début du XVIII^e siècle.

La présence de ces tribunes de chœur était attestée dans les quatre *ospedali* dès le XVII^e siècle, et était la solution trouvée par les gouverneurs aux problèmes de discipline et d'acoustique : lorsque les chœurs primitifs se produisaient dans la nef, au vu des auditeurs, cela produisait des « désordres » dénoncés dès le XVI^e siècle par les gouverneurs des Derelitti (cf. *supra*) ; s'ils étaient disposés dans les chambres de l'*ospedale*, dissimulés derrière des grilles, l'auditoire peinait à les entendre. Afin de respecter la clôture tout en assurant au public une bonne qualité d'écoute, il était donc souhaitable que les chœurs se trouvent dans l'église, tout en étant à l'écart de l'auditoire. La solution de la tribune grillée, située au premier étage de la chapelle et accessible uniquement depuis les locaux internes de l'*ospedale*, avait été expérimentée dès 1647 aux Incurabili, où une grande tribune de chœur avait été construite en surplomb de la porte d'accès à la partie féminine de l'institution (cf. annexe 2)¹⁸.

Les gouverneurs des Mendicanti ne tardèrent pas à imiter l'exemple de cet *ospedale*, décidant en 1672 de la construction d'une *cantoria*, après s'être assuré auprès du maître de chœur « et d'autres virtuoses » que cette solution était bien la plus adaptée pour une bonne propagation de la voix¹⁹. En 1706, la congrégation votait l'élargissement de la tribune, devenue trop étroite en raison de l'augmentation importante des effectifs du chœur, mais aussi à la suite du développement de l'orchestre, dont les instruments, parfois encombrants, entraînaient une réduction de l'espace dévolu aux chanteuses²⁰. En 1744, les députés au chœur notaient que l'étroitesse de la tribune entraînait des désordres au sein du chœur pendant les exécutions musicales, ce qui nuisait à la fois à la discipline et à la qualité des concerts²¹. La congrégation chargea l'architecte Tommaso Temanza de concevoir une nouvelle tribune,

¹⁷ Venise, ASV, *OLP*, b. 691, Notatorio N 2, fol. 4, 17 mars 1724.

¹⁸ Venise, OCR, *AAO*, b. 48, processo MM, 1647.

¹⁹ Venise, IRE, MEN B 2, fol. 138v, 11 janvier 1672 n. st.

²⁰ Venise, ASV, *OLP*, b. 646, 29 août 1706.

²¹ Venise, ASV, *OLP*, b. 654, 27 février 1744 n. st.

suffisamment large pour accueillir l'ensemble du chœur sans pourtant altérer la symétrie de la nef. La célébrité de l'architecte et les dépenses engagées, qui s'élevaient à près de 360 ducats, témoignaient de l'attention portée par les gouverneurs à l'acoustique de leur église et à la qualité des exécutions musicales, dont dépendait la fréquentation du public²².

La chapelle de l'*ospedale* des Derelitti avait elle aussi fait l'objet de nombreux remaniements au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, afin d'en optimiser l'acoustique. Dès 1580, les archives mentionnaient la présence d'un espace consacré au chant liturgique, situé au premier étage de l'église²³. On ignore s'il s'agissait déjà d'une tribune en surplomb, ou d'une simple salle ouvrant sur l'église à travers des fenêtres pourvues de grilles. En revanche, la mention de plusieurs balcons (*correti*) grillés, en 1724 et en 1743, indique que la chapelle disposait, dès le XVII^e siècle, de plusieurs petites tribunes de chœur, auxquelles s'était ajoutée dans la seconde moitié du siècle une grande tribune surplombant l'autel principal²⁴. En réalité, cette *cantoria* s'ajoutait au « chœur bas » se trouvant derrière l'autel, dans les locaux de l'*ospedale*, et venait remplacer un chœur fermé situé au premier étage, afin que le son se propage mieux, mais aussi, probablement, pour répondre aux désirs des auditeurs qui pouvaient ainsi apercevoir les musiciennes²⁵. En dépit de ces importants travaux, les gouverneurs apparaissaient insatisfaits, au milieu du XVIII^e siècle, des qualités acoustiques de leur église et chargèrent l'architecte Giovanni Francesco Costa de proposer des solutions pour y remédier. Ce dernier jugea que « le retard et la confusion » avec lesquels les voix parvenaient au public étaient dues principalement à la présence d'une paroi de bois divisant la tribune, au plafond à caissons qui la recouvrait, à la petitesse des ouvertures de la grille qui empêchait le son de circuler correctement et surtout au fait que la tribune se trouvait trop haut par rapport aux auditeurs²⁶. Les archives ne permettent malheureusement pas de savoir si les préconisations de l'architecte furent suivies d'effet, mais il est probable que les gouverneurs, jugeant que les travaux seraient trop coûteux ou réalisant après les avoir effectués qu'ils n'étaient pas suffisants, décidèrent qu'il était préférable de construire de toutes pièces un espace uniquement consacré à la musique. La création d'une salle de musique dans les locaux de l'*ospedale* fut ainsi perçue comme une solution idéale aux problèmes acoustiques d'une

²² Cette somme est extraite du devis dressé par Tommaso Temanza, auquel était joint un dessin de l'architecte représentant le projet de nouvelle tribune, fort semblable à la précédente (Venise, ASV, *OLP*, b. 654, devis daté 10 février 1744, joint en annexe à la décision du 25 février 1744).

²³ Venise, IRE, DER B 1, 25 janvier 1580 n. st.

²⁴ Venise, IRE, DER F 15, n° 1, 1724 et DER B 11, fol. 285-286, 22 avril 1743.

²⁵ La modification de la partie de l'église située autour du grand autel eut lieu dans les années 1670, sur les instructions de Baldassare Longhena (Venise, IRE, DER F 15, n° 1, 17 septembre 1673 et 22 novembre 1676).

²⁶ Venise, IRE, DER B 11, fol. 285-286, 23 septembre 1748.

chapelle qui n'avait pas été pensée initialement pour l'activité musicale, tout en répondant aux désirs d'un public devenu connaisseur et souhaitant bénéficier de concerts particuliers.

2. La privatisation de l'espace public

Les offices chantés dans les chapelles des *ospedali* étaient bien évidemment ouverts à tous, mais une distinction se fit progressivement entre musique liturgique et musique sacrée exécutée hors de toute cérémonie religieuse. C'est ainsi qu'au XVIII^e siècle, les oratorios donnés pendant la Semaine Sainte, les jours de fête religieuse ou le dimanche pendant le temps ordinaire, faisaient l'objet d'une mise en scène particulière. Les églises des *ospedali* étaient ainsi décorées avec faste pour l'adoration des Quarante Heures, notamment celle des Mendicanti : en 1728, les gouverneurs décidèrent en effet de pourvoir leur chapelle d'un somptueux décor d'autel qui pourrait servir pour toutes les fêtes majeures de l'*ospedale*. À chaque fête importante, l'escalier menant au chœur serait éclairé par cinquante chandelles, l'autel recouvert de damas cramoisi aux parements de velours frangés d'or, le tout surmonté d'un grand baldaquin de damas cramoisi²⁷. En ces occasions comme lors des concerts spirituels suivant les vêpres du samedi soir ou la messe du dimanche, l'intérieur des églises était aménagé, afin de permettre à un plus grand nombre d'auditeurs d'assister au concert, mais également pour souligner symboliquement l'absence de lien avec la célébration liturgique²⁸.

Afin de marquer la différence entre le temps du culte et celui de la musique, le tabernacle était vidé de ses espèces et les bancs étaient remplacés par des chaises, disposées face aux tribunes du chœur, comme le rappelait Francesco Caffi dans des notes non publiées, matériau préparatoire à une étude de l'histoire de la musique profane à Venise :

Une fois terminés les offices sacrés, les jours fériés, dans les quatre églises [...], il était habituel de chanter les oratorios et, ayant enlevé de l'autel le pain eucharistique, les servants libéraient ces églises de leurs bancs et les remplaçaient par des chaises et des sièges rangés en longues files, tournés face au chœur

²⁷ Venise, IRE, MEN B 5, 27 décembre 1728. La valeur du décor est attestée par la décision prise en 1790 par les providiteurs aux hôpitaux et aux lieux pieux, de vendre ce décor « devenu inutile ». C'est l'architecte Giovanni Pigazzi, à qui l'on devait un plan détaillé de l'institution, qui l'acheta pour la coquette somme de quatre-cents ducats (Venise, ASV, OLP, b. 8, 23 février 1790 n. st.).

²⁸ Si l'on en croit les indications données par les documents d'archive, c'était une véritable foule qui emplissait les *ospedali* les jours de concert : en 1750, l'église des Mendicanti disposait ainsi de sept-cents sièges (Venise, IRE, MEN B 6, 18 mai 1750) tandis que celle des Derelitti en possédait 575 (Venise, IRE, DER B 12, p. 43, 20 avril 1750). À la même époque, les gouverneurs de la Pietà commandaient cinq-cents *scagni* pour la nouvelle chapelle de l'*ospedale* (Venise, ASV, OLP, b. 1023, fol. 1970, s. d.).

musical. À l'heure dite, les portes s'ouvraient et, depuis les rues, entraînaient tous ceux qui voulaient écouter l'oratorio, sans distinction, choisissant ou non de donner à ces misérables servants qui leur offraient la chaise et le livret imprimé de l'oratorio quelque misérable sou²⁹.

Cette disposition particulière des sièges, qui faisait écrire en 1715 au comte de Caylus que « toutes les fêtes et dimanches, c'est un spectacle où l'on va écouter le concert comme à l'opéra, tournant le dos à l'autel »³⁰, permettait aux gouverneurs de louer les sièges occupés par les auditeurs. Les sommes requises étaient modiques, mais fournissaient aux *ospedali* des revenus permettant de financer la quasi-totalité de leur activité liturgique (cf. *supra*). Si l'on en croit Ange Goudar, la location d'un siège et l'achat du livret de l'oratorio ne coûtait que deux sous³¹, ce qui confirmait le témoignage laissé par Johann Georg Keyssler en 1730 :

Chaque samedi et chaque dimanche, de très beaux morceaux de musique étaient joués dans les églises de ces hôpitaux, commençant environ deux heures avant le coucher du soleil. On donnait à chaque fois deux ou trois *pence* pour une chaise ou un siège confortable³².

La modestie de la somme requise permettait théoriquement à quiconque d'assister aux concerts donnés par les *putte*, mais il semblerait que la majeure partie de l'auditoire ait été constituée de dilettantes, non de gens du peuple. En dépit de la rareté des témoignages concernant le public assistant aux concerts dans les *ospedali*, on peut supposer que l'absence d'indications particulières dans les récits des voyageurs plaide en faveur d'un auditoire composé de mélomanes : les étrangers se seraient en effet probablement étonnés de voir un public constitué en majorité de petites gens et l'auraient mentionnés dans leurs récits, au même titre qu'ils évoquaient la présence des gondoliers ou des *popolani* dans les théâtres de Venise.

Les visiteurs de passage fournissaient en revanche relativement fréquemment des informations sur l'attitude du public, notamment lorsque celle-ci diffèrait des habitudes de leur pays ou leur semblait peu adaptée au lieu dans lequel se déroulait le concert. C'est ainsi

²⁹ CAFFI (Francesco), *Materiali e carteggi per la storia della musica teatrale a Venezia*, fol. 131 et suiv., Venise, BNM, Ms It., Cl. IV-748 [=10466].

³⁰ CAYLUS (Anne Claude Philippe, comte de), *Voyage d'Italie (1714-1715)*, éd. par A. Pons, Paris : Libr. Fischbacher, 1914, p. 167.

³¹ GOUDAR (Ange), *Supplément au supplément sur les Remarques sur la musique et la danse ou Lettres de M.r G... à Milord Pembroke*, [Venise] : s. n., 1774, lettre XII, p. 58.

³² KEYSSLER (Johann Georg), *Neueste Reise durch Deutschlands, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen...*, Hanovre : Nicolai Forsters und Sohns, 1740, lettre LXXVI, [mai-juin 1730], vol. 2, p. 791.

que Charles Burney témoignait de l'ambiance des concerts et des artifices adoptés par les auditeurs pour marquer leur approbation :

Dans les hospices et dans les églises, où il n'est pas permis d'applaudir comme à l'opéra, l'auditoire tousse, se racle la gorge ou se mouche pour exprimer son admiration [...]. Cette musique [des *Incurabili*], qui était du plus grand style théâtral, quoique exécutée dans une église, n'était point mêlée au service divin ; l'auditoire resta assis tout le temps, comme à un concert : à la vérité, on aurait pu l'appeler avec raison un *concerto spirituale*³³.

William Beckford, quant à lui, appréciait la qualité de silence du public des *ospedali*, qui lui permettait de jouir à son aise de la beauté de la musique :

M. de B[enincasa] m'accompagna aux Mendicanti, l'un des quatre conservatoires qui donne la meilleure formation musicale à près de cent jeunes femmes. Vous devinerez à quel point l'enseignement y est remarquable en apprenant que c'est Bertoni, la grâce et l'harmonie en personne, qui y pourvoit. La chapelle où nous nous sommes assis pour écouter l'oratorio était sombre et solennelle. Un écran formé d'imposants piliers en marbre noir admirablement polis interdisait la lumière du soleil couchant tout en réfléchissant celle des lampes qui brûlaient continuellement devant l'autel. Un nombreux public se pressait dans les tribunes ; il observait un profond silence, digne des oeuvres de Bertoni. Ici, point de vieilles en train de babiller, point de méthodistes grincheux dont sont infestées les églises en Angleterre, point de ces toux grasses accompagnées du *naso obligato* qui vous cassent les oreilles. Tout le monde demeurait silencieux, attentif, absorbé par les accents plaintifs des chanteuses, profondément émus, semble-t-il, par les souffrances de David, sujet de l'oratorio. J'étais assis seul dans une tribune isolée, totalement concentré. La nuit survint avant l'exécution du dernier chœur. Je crois entendre encore sa divine mélodie³⁴.

Cette nouvelle valeur donnée au silence allait de pair avec l'idée que la musique elle-même méritait une attention particulière, en dehors de son utilité comme vecteur de la prière ou élément majeur d'un événement social. Cela explique la réprobation de Giuseppe Tassini qui, évoquant *a posteriori* l'ambiance des concerts donnés dans les *ospedali*, décrivait en 1891 comment

pour exécuter lesdits oratorios, les donzelles se trouvaient dans des tribunes hautes, fermées de grilles en fer, et les spectateurs se trouvaient au rez-de-chaussée, le livret de la pièce à la main, et il y avait seulement quelques petites loges appelées *corretti* à l'usage des princes et des ambassadeurs. À la fin de chaque acte, on applaudissait des mains, de la voix, et en tapant sur les sièges, en diffusant des

³³ BURNEY (Charles), *The present state ou music...*, *op. cit.*, p. 151 et p. 156-157.

³⁴ BECKFORD (William), *Dreams, waking thoughts and incidents, in a series of letters, from various parts of Europe*, Londres : J. Johnson et P. Elmsy, 1783, lettre VIII, 11 juillet 1781, p. 107-108.

sonnets de louanges, et un long bavardage naissait sur les mérites de telle ou telle chanteuse ou instrumentiste, chacune d'elles ayant un plus ou moins grand nombre de partisans et d'admirateurs, qui dépendait aussi de leur plus ou moins grande beauté³⁵.

Cette nouvelle valeur accordée au silence explique sans doute en partie la volonté des gouverneurs d'offrir à certains de leurs auditeurs un lieu à part, d'où il était possible de jouir de la musique sans être importuné par le bruit de la foule et sans y être mêlé. C'est ainsi que les chapelles disposaient de sortes de loges que Giuseppe Tassini écrivait être « à l'usage des princes et des ambassadeurs », sur un modèle rappelant évidemment celui des théâtres d'opéra. Le témoignage de William Beckford, qui entendit en 1781 un oratorio aux Mendicanti, laissait d'ailleurs entendre qu'à la fin du siècle, ces places privilégiées se louaient comme les loges de théâtre³⁶, mais il est probable qu'à l'origine, elles aient servi à accueillir uniquement les auditeurs illustres. Il est ainsi possible que les pièces anciennement dévolues aux chœurs, avant la construction des tribunes, aient été réutilisées à cet effet, afin de permettre aux visiteurs illustres d'assister incognito et à l'écart de la foule aux concerts donnés dans les *ospedali*³⁷.

Dans certains cas, toutefois, les loges ne suffisaient pas à accueillir les nombreux auditeurs faisant partie de la suite d'un prince ou d'un grand aristocrate. En ces occasions particulières, il est probable que les chapelles des *ospedali* aient été fermées au public ordinaire pour accueillir avec toute la pompe souhaitable les visiteurs illustres et leur suite. Cette privatisation de l'espace public est aisément déductible des nombreuses mentions que faisait le périodique *Pallade Veneta* des concerts organisés dans les chapelles hospitalières. C'est ainsi que l'un des premiers oratorios chantés par les filles du chœur des Mendicanti, *L'Erodiade*, avait été donné à plusieurs reprises entre 1687 et 1688, pour différents grands personnages ayant honoré l'*ospedale* de leur visite. La première eut lieu le 21 janvier 1687, en présence de l'électeur de Bavière Maximilien-Emmanuel. Le chroniqueur de *Pallade Veneta* faisait la semaine suivante le compte-rendu du concert :

³⁵ TASSINI (Giuseppe), *Feste, spettacoli, divertimenti, e piaceri degli antichi veneziani*, réimpr. [de l'éd. de Venise, 1891], Venise : Filippi, p. 164.

³⁶ C'est également ce que l'on pouvait déduire d'un court poème en vénitien, censé reproduire les paroles d'une habituée des concerts dans les *ospedali* : « *Za con tre trotoli / Se ga i coreti [...] / La va alla musica, / La xe in coreto, / In bota el nonzolo / Ghe da el libretto* (LAMBERTI (Antonio), « La primavera cittadina », dans *Quattro stagioni campestri e quattro cittadine in versi veneziani*, Venise : A. Perlini, 1802, p. 44).

³⁷ Il est ainsi possible que les pièces portant l'indication « *coro* » sur le plan des Mendicanti dessiné par Giovanni Pigazzi aient été utilisées comme des loges (cf. annexe 2).

Mardi 21 du présent [mois] fut chanté dans l'église du pieux *ospedale* des Mendicanti *L'Erodiade, o vero la morte di San Giovanni Battista*, œuvre de poésie et de musique si galante et si bien chantée par les jeunes filles de ce lieu pieux que cela incita à la recopier, pour satisfaire la curiosité de tous. Il se trouvait parmi les nombreux auditeurs des princes et des princesses³⁸.

Il est difficilement concevable que ces princes et princesses se soient mêlés au parterre des auditeurs, de même que les « nombreux auditeurs » constituant la suite de l'électeur de Bavière ne pouvaient être tous accueillis dans les loges. L'hypothèse d'une privatisation des chapelles lors des concerts donnés pour de grands personnages est confirmée par un autre témoignage extrait de *Pallade Veneta*, au sujet de l'oratorio *Santa Maria Egiziaca*, donné à la Pietà en mars 1688 en l'honneur du grand-duc de Toscane Ferdinand III.

Une fois achevées tous les offices dans l'église du lieu pieux [...] Son Altesse Sérénissime le grand-duc de Toscane fit savoir à messieurs les gouverneurs dudit *ospedale* qu'il entendrait volontiers l'oratorio de *Santa Maria Egiziaca*, chanté à plusieurs reprises par ces chanteuses très virtuoses à la très grande satisfaction de tous. Entendant cela, Son Excellence M. Giovanni Giustinian, le frère de Sa Sérénité, ordonna bientôt de décorer l'église et de libérer le sol de tous les bancs ; les tentures et les tapis furent immédiatement disposés, on fit apporter de luxueuses chaises et l'on prépara un superbe décor. [...] L'Altesse Sérénissime ayant été prévenue que tout était en ordre, elle se rendit dans ladite église avec toute sa suite de nobles florentins, accompagnée et escortée par quantité de nobles vénitiens, et une fois la porte de l'église fermée, ces galantes demoiselles descendirent au premier étage de ladite église sous le regard de Son Altesse Sérénissime et de toute la suite. Une fois toutes disposées en bon ordre avec leurs instruments de musique, comme un chœur d'anges, elles chantèrent cet oratorio galant avec tant de douceur et de mélodie qu'elles remplirent de jubilation le cœur de ce grand héros toscan. Elles exécutèrent si bien ce soir là certaines chansonnettes que ce grand prince, qui s'en était épris, voulut qu'elles les répètent plusieurs fois³⁹.

Alors que le répertoire mêlait progressivement œuvres sacrées et œuvres profanes, tandis que le style même des oratorios adoptait progressivement une forme de moins en moins religieuse, l'organisation des concerts et la disposition du public s'inspirait toujours davantage des habitudes théâtrales. Une certaine forme de sécularisation de l'espace sacré lors des concerts se fit ainsi jour, parallèlement à une privatisation de l'espace public en certaines circonstances bien particulières. Ce double mouvement visant à séparer clairement activité musicale et nécessité liturgique aboutit à la création de lieux dédiés aux concerts, au sein cette fois-ci de l'espace clos et laïc de l'*ospedale*, et non plus dans le cadre public et religieux de la chapelle.

³⁸ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta : writings on music in Venetian society (1650-1750)*, Venise : Fond. Levi, 1985, p. 146.

³⁹ *Ibid.*, p. 211-212.

3. La création d'espaces dédiés

La description du concert organisé à la Pietà en l'honneur de Ferdinand III de Toscane souligne le fait que le visiteur avait lui-même choisi l'œuvre qu'il souhaitait entendre, fait exceptionnel que seul justifiait la qualité de l'invité et la renommée particulière de l'oratorio *Santa Maria Egiziaca*⁴⁰. Le chroniqueur de *Pallade Veneta* prenait également soin d'indiquer que les *putte* avaient chanté de « petites chansons », très probablement profanes, et que le chœur avait été disposé de telle façon que l'auditeur et sa suite puissent voir les musiciennes. Le fait de proposer aux visiteurs illustres de voir les filles du chœur et de les entendre chanter un répertoire profane constituait une nouveauté à la fin du XVII^e siècle, initialement réservée aux grands personnages en visite officielle à Venise, puis proposée de plus en plus souvent à des voyageurs étrangers.

L'obtention de ce privilège était toutefois loin d'être automatique, et faisait l'objet d'une décision de la congrégation. Les conditions d'accès à un concert privé étaient rappelées par les quelques visiteurs ayant obtenu cette faveur. Jean-Jacques Rousseau indiquait ainsi avoir pu assister à un concert donné en son honneur par les *putte* des Mendicanti grâce à l'intercession du consul de France, Jean Leblond⁴¹. Si l'affirmation de ce dernier d'être « l'un des administrateurs de la maison » était inexacte, ses liens avec la congrégation des Mendicanti étaient en revanche avérés, le consul ayant demandé en 1733 à mettre sa fille *in educazione* dans l'institution, avantage théoriquement réservé aux seuls gouverneurs⁴². En 1770, Charles Burney obtint le même privilège, très probablement grâce à l'intercession de Pietro Edwards et Flaminio Tomii, qui l'accompagnèrent pendant toute la durée de son séjour vénitien⁴³. Le premier était étroitement lié aux gouverneurs des *ospedali*⁴⁴, à travers sa charge

⁴⁰ Le succès de l'oratorio était attesté par le chroniqueur de *Pallade Veneta*, qui évoquait en septembre 1687 la reprise du « *tanto gradito oratorio* » (SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, *op. cit.*, p. 188).

⁴¹ « Ce qui me désolait était ces maudites grilles, qui ne laissaient passer que des sons, et me cachaient les anges de beauté dont ils étaient dignes. Je ne parlais d'autre chose. Un jour que j'en parlais à M. Leblond : « Si vous êtes si curieux, me dit-il, de voir ces petites filles, il est aisé de vous contenter. Je suis un des administrateurs de la maison. Je veux vous y donner à goûter avec elles ». Je ne le laissai pas en repos qu'il ne m'eût tenu parole » (ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Confessions*, *op. cit.*, p. 53).

⁴² De fait, la requête de Jean Leblond avait été refusée, mais le simple fait qu'elle ait été prise en considération par la congrégation indiquait les liens étroits unissant le consul aux gouverneurs de l'*ospedale* (Venise, IRE, MEN C 4, fol. 841, 16 avril 1733).

⁴³ « *I was indebted for much of my entertainment to and information at Venice to the assiduity and friendship of Mr. Edwards, a young gentleman who was born in England but has lived so long in this city that he has wholly lost his vernacular tongue* » (BURNEY (Charles), *The present state of music...*, *op. cit.*, p. 193).

⁴⁴ L'affirmation de Pier Giuseppe Gillio selon laquelle Pietro Edwards serait le père de Teresa Edwards est inexacte : lors de son admission comme pauvre en 1759, la musicienne était dite orpheline de mère et abandonnée par son père. En outre, son nom apparaît à plusieurs reprises sous l'orthographe « Eduards de Gama », qui laisse supposer une origine portugaise plus que britannique. Enfin, la musicienne était née en 1747, soit trois ans seulement après Pietro Edwards (Venise, IRE, MEN B 7, 29 août 1759).

de directeur de l'Académie de sculpture et de peinture, tandis que le second était le frère de la chanteuse des Mendicanti Francesca Tomii, qui participa activement au concert donné en l'honneur du mélomane britannique :

Ce soir, afin de mieux connaître la nature des conservatoires et d'achever mes recherches musicales à Venise, j'obtins la permission d'entrer dans l'école de musique des Mendicanti. J'y entendis un concert de deux heures qui m'était entièrement destiné ; il fut exécuté par les meilleures voix et les meilleurs instruments de cet hospice. Je fus vraiment étonné de *voir* aussi bien que d'*entendre* les violons, les altos, les basses, les clavecins, les cors et même les contrebasses tenus par des femmes. L'ensemble était présidé par une prieure déjà âgée ; le premier violon était très bien joué par Antonia Cubli, Grecque d'extraction ; le clavecin était tenu tantôt par Francesca Rossi, *maestra del coro*, tantôt par d'autres, car ces jeunes personnes changent fréquemment d'instrument.

Le chant était excellent dans plusieurs styles ; Laura Risegari et Giacomina Frari avaient l'une et l'autre une voix très forte, capable de remplir un grand théâtre : elles chantèrent des airs de bravoure et de grandes scènes tirées de différents opéras italiens ; Francesca Tomij, sœur de l'abbé du même nom, et Antonia Lucovich (une Slavone), dont les voix étaient plus délicates, se limitèrent principalement aux airs de pathétique, de goût et de sentiment. Tout le concert était très judicieusement ordonné, car jamais on n'entendit à la suite deux pièces du même genre ; de plus, ces admirables musiciennes, qui sont d'âges différents, faisaient toutes preuve d'un grand decorum et d'une grande décence dans leur tenue et leurs manières⁴⁵.

Un témoignage plus tardif venait confirmer l'étendue du privilège concédé aux rares voyageurs ayant suffisamment d'entregent pour réussir à voir les musiciennes que le commun des auditeurs devait se contenter d'entendre. En 1781, Eyles Yrwin obtenait ainsi d'entrer dans l'enceinte des Derelitti :

Il y a deux endroits à Venise où les amateurs de musique peuvent, sans peine et sans dépense, jouir des plus sublimes compositions de cet art. Ce sont des couvents de femme, dont vous prendriez les recluses moins pour des religieuses ordinaires, que pour les prêtresses du dieu de l'harmonie. Elles lui sont consacrées dès l'enfance : aussi, leur mélodieuse psalmodie attire-t-elle dans leurs églises une affluence étonnante les jours de fêtes, entre quatre et six heures du soir. Nous en avons souvent passé de délicieuses au [sic] Mendicanti et au Spedaletto, où s'exécutent ces sortes de concerts. Bien des gens auroient, sans doute, grande envie d'en voir les exécutrices ; mais d'épaisses jalousies les forcent de se borner au plaisir de les entendre. Plus fortunés qu'eux, nous eûmes cette jouissance privilégiée. Le nom d'Anglois est, en ce pays, une lettre de recommandation pour celui qui le porte, quand il se conduit comme il faut. Graces à cette heureuse prévention, et surtout à l'intervention d'un homme de qualité, l'un des

⁴⁵ BURNEY (Charles), *The present state of music...*, *op. cit.*, p. 191-192. Le voyageur précisait que s'il l'avait souhaité, il « *might have enjoyed the same kind of entertainment at the other three conservatorios, having been tempted to continue there by such an offer from a friend who had interest sufficient to procure [him] a sight of the interior discipline of these admirable musical seminaries* » (*Ibid.*, p. 192).

gouverneurs, nous obtînmes la liberté de pénétrer dans l'intérieur du Spedaletto. On eut d'abord la politesse d'exécuter, tout exprès pour nous, un morceau particulier de musique dans l'église, et, non content de cette faveur, on poussa la galanterie jusqu'à nous préparer un concert dans une salle appropriée à cet usage. Nous fûmes, comme on juge bien, exacts à nous y rendre à l'heure fixée, et la nouveauté ne nous charma pas moins que le mérite de l'exécution. C'étoit, en effet, un spectacle bien nouveau pour nous, qu'un orchestre uniquement féminin (le maître de musique seul jouoit du forte-piano), et tous les instrumens qui le composaient, la base [sic] même, dans des mains qu'on n'eût vu partout ailleurs que sur les cordes d'un luth ou les touches d'un clavecin. Parmi ce groupe de musiciennes, nous remarquâmes une jeune joueuse de violoncelle d'une beauté ravissante⁴⁶.

Cette description de concert organisé en l'honneur d'un hôte étranger apporte une indication intéressante sur les lieux dans lesquels se déroulaient les exécutions musicales, lorsqu'elles n'avaient pas lieu dans la chapelle. Charles Burney ne dit rien du lieu du concert, dont on sait simplement qu'il était suffisamment vaste pour accueillir plusieurs musiciens et un clavecin, ce qui pourrait correspondre aux salles utilisées pour les auditions des postulantes et les répétitions du chœur⁴⁷. Jean-Jacques Rousseau, quant à lui, évoquait un « salon », qui laisserait plutôt entendre qu'il s'agissait de la pièce attribuée à la prieure, mais le concert aurait également pu avoir lieu dans l'une des salles apparaissant comme réservées à l'usage du chœur sur le plan de Giovanni Pigazzi (cf. annexe 2). À la Pietà, il semblerait que les étrangers obtenant le privilège d'approcher les musiciennes aient été simplement admis dans la tribune du chœur⁴⁸, mais le témoignage d'Eyles Yrwin indique qu'il en allait tout autrement aux Derelitti.

⁴⁶ YRWIN (Eyles), *Voyage à la mer Rouge...*, op. cit., t. 2, p. 143-144.

⁴⁷ On sait ainsi que cet *ospedale* était pourvu, dès 1675, d'une salle où les filles du chœur pouvaient s'exercer à la musique (Venise, ASV, *OLP*, b. 609, « Regole, provvedimenti e governo dell'*ospedale* di S. Lazzaro, ora de Mendicanti », fol. 98, 1675).

⁴⁸ C'est notamment ce qu'indiquait le récit de lady Miller, en visite à Venise en 1771 : « *We have seen some of the charitable institutions, or convents here ; one is called la Pietà, it is an hospital for foundlings of the female sex : all I shall say at present concerning this convent is that I was in, and all over it, and that I saw nothing curious ; that we were present in the church when there was some very good music, both vocal and instrumental, performed in a tribune, by the women of the convent ; that the tribune having a lattice before it, we could not distinguish the performers. I therefore begged to be permitted to go into the tribune, that I might see as well as hear the concert : my request was granted, but when I entered I was seized with so violent a fit of laughter, that I am surprised they had not driven me out again. You cannot wonder that my risibility was excited when, upon entering the tribune, my eyes were struck with the sight of a dozen or fourteen beldams ugly and old ; one blowing a French horn, another sweating at the bass-viol, another playing first fiddle, others performing on bassoons, hautboys, and clarionets ; these, with several young girls who formed the choir and one who played upon the organ, composed the concert, a concert I never can forget ; but after I had seen it, I could no longer bear to hear it, so much had the sight of the performers disgusted me* » (MILLER (lady Ann), *Letters from Italy, describing the manners, customs, antiquities, paintings etc. of that country, in the years MDCCLXX and MDCCLXXI, to a friend residing in France, by an English woman*, 2^e éd. rev. et corr., Londres : E. et C. Dilly, 1777, lettre LIII, 17 juin 1771, p. 360-361).

Cet *ospedale* offrait en effet à ses visiteurs de marque une salle de musique conçue spécifiquement pour les concerts privés. Dès 1771, les gouverneurs avaient ainsi décidé de remplacer l'ancienne cuisine des *putte* par un lieu « adapté aux exécutions musicales et digne d'accueillir les personnes de qualité qui souhaiteraient entendre quelque concert privé (*accademia*) »⁴⁹. Après cinq années de latence consacrées à des travaux plus urgents, les gouverneurs firent exécuter plusieurs plans, choisissant *in fine* celui de l'architecte Francesco Patron⁵⁰. Moins d'une année après le choix du projet, la nouvelle salle de musique était achevée et pourvue de fresques à sujet musical, « peintures qui, en plus d'être d'un goût exquis et d'une manière achevée, [venaient] compléter et annoblir la décoration de cette salle destinée à accueillir et divertir quelque grand personnage illustre »⁵¹. La décoration de la salle, réalisée par Agostino Mengozzi-Colonna et Jacopo Guarana, était toute entière tournée vers la fonction attribuée à cette pièce : au plafond, une Apothéose de la Musique représentait quelques-uns des instruments les plus originaux dont jouaient les *putte* (contrebasse, mandoline, basson, percussions), tandis que la fresque principale, intitulée *Il concerto delle putte*, visait à mettre en valeur les solistes, chanteuses et instrumentistes, ainsi que leur maître de chœur, Paolo Anfossi. À la portée allégorique de la fresque, dont Apollon était le sujet principal, s'ajoutait ainsi une mise en avant du chœur de l'*ospedale*, les muses, au nombre de huit et non de neuf, étaient peut-être en réalité les huit interprètes du *Noe sacrificium* d'Anfossi, qui avait remporté un immense succès en 1773⁵².

En représentant les *putte* exécutant une œuvre profane sous la baguette de leur maître de chœur, Jacopo Guarana mettait en image la porosité existant dans la seconde moitié du XVIII^e siècle entre espace sacré et espace profane. Théoriquement vouées à la musique sacrée, les filles du chœur bénéficiaient dès lors d'un lieu où la musique profane avait droit de cité. Ce lieu particulier faisait également le lien entre espace public et espace privé : si la séparation théorique entre musiciennes et auditeur existait, comme l'indique la présence de grilles, le trompe-l'œil mettant en scène deux *putte* écartant le rideau couvrant cette grille pour mieux voir l'espace intérieur de la salle de musique traduisait la porosité de ces espaces

⁴⁹ Venise, IRE, DER B 14, p. 74, 15 janvier 1776.

⁵⁰ LUNARDON (Silvia), « La sala della musica nella storia dell'Ospedaletto », dans ISTITUTO DI RICOVERO E DI EDUCAZIONE, *Ospedaletto : la sala della musica*, Venise : IRE, 1996, p. 11-29.

⁵¹ Venise, IRE, DER B 14, p. 110, 17 février 1776.

⁵² Cette hypothèse avancée par Wolfgang Osthoff (OSTHOFF (Wolfgang), « Pasquale Anfossi maestro d'oratorio nello spirito del dramma metastasiano », dans OSTHOFF (Wolfgang) et MURARO (Maria Teresa), (dir.), *Metastasio e il mondo musicale*, Florence : Olschki, 1986, p. 275-313) semble toutefois contredite par l'identification de la partition présente au premier plan comme l'air du prince Demetrio « *Contro il destin che freme* », extrait de l'opéra *Antigone* du même Anfossi, qui avait été donné avec succès au théâtre San Benedetto en 1773 (AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia), *Nel regno dei poveri...*, *op. cit.*, p. 182).

et l'inefficacité du dispositif de dissimulation, ce que confirmait également le témoignage d'Eyles Yrwin. La création d'espaces dédiés spécifiquement à la musique et l'accueil des auditeurs, en dehors de toute préoccupation sacrée, marquait donc l'aboutissement d'un phénomène visant à rendre imprécises les frontières entre sacré et profane, public et privé, et qui s'exprimait également lors des grandes fêtes organisées par la République de Venise pour ses hôtes de marque.

II. Pour la plus grande gloire de la République : le cas des concerts publics

« Gardez en mémoire que, durant la République, visitèrent Venise quatre papes, douze empereurs, deux impératrices, dix rois et neuf reines, sans parler d'autres personnages princiers ». Par ces mots, écrits en 1890, l'érudit vénitien Giuseppe Tassini rappelait, non sans amertume, que la République Sérénissime constituait, du temps de sa splendeur, une étape obligée pour les princes circulant en Europe. Les divertissements alors proposés à ces visiteurs illustres étaient à la hauteur de leur rang :

Des joutes, des bals publics et privés, des déjeuners, des dîners, des mascarades, des représentations théâtrales, des luttes de poings, des chasses au taureau et des tirs au pigeon, des régates et de très splendides conversations. On les emmenait visiter l'Arsenal, la Salle de l'Armement du palais [des Doges], et le trésor de Saint-Marc. On les introduisait aux réunions du Grand Conseil où, s'ils avaient été inscrits au registre de la noblesse vénitienne, on leur apportait le *cappello* [i.e. l'urne] pour qu'ils puissent voter, et s'ils n'y avaient pas été inscrits, les nobles désignés pour les servir ne votaient pas non plus⁵³.

En trois phrases était résumé l'ensemble des festivités et des spectacles organisés pour les princes étrangers, joyeux mélange de réceptions publiques et de fêtes privées, de démonstrations du pouvoir militaire de la République et de jeux populaires, de présentations des richesses de la ville et de participation au rituel politique. Ce qui pouvait apparaître comme une superposition étrange de cérémonies et de fêtes sans lien les unes avec les autres

⁵³ TASSINI (Giuseppe), *Feste, spettacoli...*, op. cit., p. 102-103.

répondait en réalité à un rituel bien établi, dont le cérémonial s'était mis en place au cours du XVI^e siècle.

1. Des cérémonies traditionnelles destinées à célébrer le pouvoir de la République

Le rituel républicain de la mise en valeur de la cité lors des visites de grands personnages avait été expérimenté pour la première fois dans toute sa magnificence lors de la venue d'Henri III, en 1574. Le séjour à Venise de ce dernier, alors de retour de Pologne pour être sacré roi de France, est largement documenté par l'iconographie et les écrits des contemporains, et fournit un cadre presque immuable pour les visites protocolaires ultérieures⁵⁴.

Accueilli à Murano le 17 juillet par les quarante gentilshommes qui constitueraient sa suite vénitienne pendant toute la durée de son séjour, puis le lendemain par le doge lui-même sur le Bucentaure, le nouveau roi de France fit une entrée triomphale dans la ville. Le soir même, un concert de deux heures était donné sur le Grand Canal, face au palais Foscari, où le souverain était hébergé avec sa suite. Une régata était organisée le lendemain dont la ligne d'arrivée était figurée par une architecture temporaire située sous des fenêtres du palais Foscari. Le 21 juillet, les festivités publiques se poursuivaient avec un *Te Deum* donné en la basilique Saint-Marc, suivi d'une visite du palais des Doges puis d'un banquet en musique et d'un concert donné dans la salle du Grand Conseil, transformée pour l'occasion en salon d'apparat. Le 22 juillet, le royal visiteur se rendait au palais Grimani, réputé pour son cabinet de curiosités. Le lendemain, il assistait à une session du Grand Conseil et participait au vote, avant de visiter, le 24 juillet, l'Arsenal, où était servie une collation faite de sujets en sucre. Le dimanche 25 juillet, une grande fête était organisée au palais des Doges en présence de « deux cents nobles dames d'une beauté singulière, toutes vêtues de blanc et ornées de perles et d'un nombre infini de bijoux d'une valeur incroyable » et dansant avec leurs époux au profit du roi⁵⁵. Le lendemain, les festivités se faisaient plus populaires, avec l'organisation

⁵⁴ Parmi les nombreuses représentations iconographiques consacrées à cet événement, on peut citer la *Réception de Henri III au Lido de Venise par le doge Mocenigo*, d'Andrea Vicentino (Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, v. 1574). La description la plus complète des festivités organisées pour la venue du souverain se trouve dans BENEDETTI (Rocco), *Feste e trionfi fatti dalla sereniss. signoria di Venezia nella felice venuta di Henrico III, christianiss. Re di Francia et di Polonia*, Venise : Libreria della Stella, 1574, 20 p.

⁵⁵ Cette scène de bal fut reprise en 1610 par Giacomo Franco pour illustrer les fêtes organisées par la République avec la légende suivante : « *Le feste o balli che la Sereniss. Repub. suol fare di gentildonne, di richiss. gioie adornate, per honorar i principi che a Venegia talor capitan* » (FRANCO (Giacomo), *Habiti d'huomeni et donne*

d'une « guerre des poings » au cours de laquelle s'affrontaient Castellani et Nicolotti, habitants de différents quartiers de Venise⁵⁶. Le 26 juillet enfin, jour du départ d'Henri III pour son nouveau royaume, le doge accompagnait son hôte sur le Bucentaure jusqu'à la Terre ferme.

Si la longue durée du séjour et la qualité de l'hôte expliquent le grand nombre et la variété des festivités organisées par la République, on peut néanmoins y retrouver le schéma adopté ensuite pour toutes les visites officielles de princes étrangers. Francesco Sansovino ne s'y trompait pas lorsqu'il affirmait, sans craindre de se répéter, que les festivités organisées pour la venue du Roi de France étaient « en grande partie extraordinaires et sortaient de l'ordinaire »⁵⁷. S'y succédaient toutefois une bonne partie des éléments habituels de toute visite officielle, rappelés par le même Sansovino en 1580 : le premier jour, l'accueil du prince par le doge sur le Bucentaure et le cortège jusqu'au palais où logeait le visiteur. Le jour suivant, la régata, la guerre des poings ou « quelque autre spectacle illustre » suivi d'un banquet au palais des Doges en présence des patriciennes et avec ce que Sansovino appelait des « récréations », c'est-à-dire un bal ou un concert. Le troisième jour, il suggérait de conduire le prince étranger à l'Arsenal et le quatrième jour, de lui montrer le trésor de Saint Marc et la salle des armes du palais des Doges.

On retrouvait là l'ensemble des éléments à mettre en scène pour impressionner un prince étranger : il s'agissait de démontrer la puissance de la République en trois étapes. Le premier jour, une démonstration symbolique de la puissance maritime de la République, à travers le cortège guidé par la galère ducal et l'ensemble des gondoles, brigantins et autres navires d'apparat des patriciens. Au milieu du séjour, une visite de l'Arsenal, démonstration de la puissance de feu réelle de la République. Le dernier jour, symbolique et réalité se rejoignaient dans la visite de la salle des armes du palais des Doges, où étaient exposées armes d'apparat mais aussi étendards pris aux ennemis, rappelant les gloires passées de la République. À cette démonstration de puissance censée impressionner les princes des États voisins se mêlaient toute une série de spectacles et de cérémonies destinés à honorer le visiteur : accueilli dans le palais des Doges, il pouvait y admirer le fonctionnement démocratique des institutions en assistant à une réunion du Grand Conseil, mais il pouvait aussi y danser ou y écouter un concert. La richesse et le goût artistique des Vénitiens étaient

venetiane, con la processione della Ser.ma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et ceremonie pubbliche della nobilissima città di Venetia, Venise : s. n., [1610], n. p.).

⁵⁶ Sur la « guerre des poings », voir DAVIS (Robert C.), *War of the fists : popular culture and public violence in late Renaissance Venice*, New York : Oxford university press, 1994, 232 p.

⁵⁷ SANSOVINO (Francesco) et MARTINIONI (Giustiniano), *Venetia città nobilissima...*, op. cit., livre X, p. 449.

mis en avant à travers la visite du trésor de la basilique ou des collections privées⁵⁸. Enfin, les traditions populaires étaient également mises en avant, au moyen de régates, de guerres des poings, de chasse au taureau ou encore de forces d'Hercule.

Ces trois éléments - puissance politique, création artistique et traditions populaires - figuraient dans le programme de visites de tous les grands personnages venus à Venise à l'époque moderne. Néanmoins, on observe qu'au cours des XVII^e et surtout XVIII^e siècles, les mises en avant du pouvoir vénitien se firent de plus en plus symboliques et les festivités populaires perdirent en importance au profit de l'exaltation de la ville comme patrie des arts⁵⁹. En outre, les visiteurs illustres se présentèrent de plus en plus souvent comme voyageant incognito, non point pour passer effectivement inaperçus mais afin de bénéficier d'un protocole allégé, offrant davantage de liberté. Ainsi, le prince voyageant incognito était officiellement l'hôte de son ambassadeur, les festivités étant organisées par un petit nombre de patriciens et prenant une forme beaucoup plus privée que lors des visites protocolaires officielles. Si la République finançait l'ensemble des festivités et nommait les patriciens obtenant l'honneur d'organiser les divertissements, gérant ainsi de façon officielle l'accueil théoriquement discret réservé aux illustres voyageurs, ces derniers disposaient d'une plus grande liberté, pouvant se rendre dans les *ridotti*, les *casini* ou les théâtres sans la suite imposée par un voyage officiel.

En dépit de cette différence de protocole entre visite officielle et voyage incognito, les étapes du séjour vénitien restaient sensiblement les mêmes, même si les lieux réputés incontournables évoluèrent entre XVII^e et XVIII^e siècles. Ainsi, en janvier 1782, le « comte et la comtesse du Nord », nom d'emprunt de Pavel Petrovich, grand-duc de Russie, et de son épouse Maria Feodorowna, visitèrent peu ou prou les mêmes lieux qu'Henri III, plus de deux siècles auparavant. Ils se rendirent à la basilique de Saint-Marc, au Palais des Doges et à l'Arsenal, et assistèrent à plusieurs spectacles traditionnels, dont une chasse aux taureaux, une régata, des « forces d'Hercule », un feu d'artifice, un dîner et un bal au théâtre San Benedetto. La puissance politique, les traditions populaires et la mise en avant du génie artistique vénitien étaient toujours présents, mais l'aspect artistique dominait nettement l'ensemble des divertissements proposés aux visiteurs. On ne peut mettre cela uniquement sur le compte de l'incognito, même si la visite officielle d'un roi de France impliquait évidemment une mise en

⁵⁸ Si Henri III visita ainsi le cabinet de curiosité de la famille Grimani, le « Comte et la Comtesse du Nord » admirèrent deux siècles plus tard la collection de toiles de la famille Barbarigo, mais aussi l'atelier du peintre Angelica Kauffmann et celui de Pietro Edwards, où ils assistèrent à la restauration d'une œuvre de Titien (URBAN (Lina), ROMANELLI (Giandomenico) et GANDOLFI (Fiora), *Venise en fêtes...*, *op. cit.*, p. 73).

⁵⁹ Sur cette question, voir partie 4, chap. 1.

valeur de la République inutile dans le cas du séjour incognito d'un couple princier placé sous le signe du divertissement plus que sous celui de la diplomatie. Cette dimension n'était toutefois pas absente de la visite du « comte et de la comtesse du Nord », qui avaient pris soin de faire annoncer leur venue par le prince de Wurtemberg, frère de Maria Feodorowna, et n'étaient certainement pas ignorants de la volonté des Vénitiens de nouer des contacts diplomatiques avec la cour de Russie⁶⁰. Il est probable néanmoins que les quatre patriciens choisis pour organiser le séjour du couple princier aient jugé qu'il était préférable de mettre en valeur les trésors artistiques de la République plutôt que sa puissance politique, désormais en déclin⁶¹. C'est ainsi que les toiles de l'église et du couvent de San Giorgio Maggiore furent présentées aux visiteurs, de même que la verrerie de Murano et l'atelier de restauration de Pietro Edwards, qui combinaient talent artistique et savoir-faire artisanal⁶².

Si l'ensemble des disciplines artistiques dans lesquelles excellaient les Vénitiens étaient mises à l'honneur, ce fut indubitablement la musique qui fit l'objet des principales attentions des patriciens chargés d'organiser les divertissements. Les deux événements principaux du séjour des princes russes à Venise, dont plusieurs représentations picturales rappellent l'importance⁶³, furent en effet le dîner au théâtre San Benedetto et le concert donné par les musiciennes des *ospedali* dans les Procuratie nuove (cf. *infra*). L'habitude d'organiser des dîners dans les théâtres d'opéra était diffuse au XVIII^e siècle : transformées pour l'occasion en salons, les salles de spectacles accueillaient alors un simple orchestre, qui jouait ensuite lors du bal suivant traditionnellement le repas⁶⁴. Le fait de convier les meilleures musiciennes des quatre *ospedali* à donner hors de leurs institutions un concert, dont la partition et le livret avaient été composés spécifiquement pour l'occasion, constituait un événement bien plus exceptionnel, même si à la fin du XVIII^e siècle les *putte* faisaient partie intégrante du rituel d'auto-célébration mis en œuvre par la République.

⁶⁰ TAMASSIA-MAZZAROTTO (Bianca), *Le feste veneziane : i giochi popolari, le ceremonie religiose e di governo*, Florence : Sansoni, 1980, p. 314.

⁶¹ Il est par ailleurs fort possible que Pavel Petrovich ait pris conscience du talent musical des Vénitiens lors de la venue à la cour de Catherine II de la troupe de Giovanni Battista Locatelli en 1757, puis de Baldassare Galuppi, en 1765. Pour plus de détails, voir CORTI (Mario), « La musica italiana nel Settecento a San Pietroburgo », dans *Philo-musica on line*, vol. 4-1, 2005, n. p.

⁶² URBAN (Lina), ROMANELLI (Giandomenico) et GANDOLFI (Fiora), *Venise en fêtes...*, op. cit., p. 73.

⁶³ BELLA (Gabriel), *La cantata delle orfanelle per i Duchi [sic] del Nord*, Venise, Fond. Querini Stampalia ; GUARDI (Francesco), *Cena e ballo al teatro San Benedetto in onore dei Conti del Nord*, Paris, coll. Paravicini ; GUARDI (Francesco), *Concerto di dame nella Sala dei Filarmonici*, Munich, Alte Pinakothek.

⁶⁴ Giovanni Rossi écrivait ainsi que les dernières années de la République avaient rendu habituelles ces « *baccanali, solendosi darvi luogo a piccole cene tra un atto e l'altro delle rappresentazioni e singolarmente al mangiarvi le carni pasticciate e le folaghe arrostate ; la qual pratica si faceva con pienissima libertà e senz'apparecchi, tanto in molti palchetti quanto nella platea, accendendosi qua e là cento lumicini, di cui la gente all'uopo si provvedeva* » (ROSSI (Giovanni), *Costumi e leggi de' Veneziani*, cité par URBAN (Lina), ROMANELLI (Giandomenico) et GANDOLFI (Fiora), *Venise en fêtes...*, op. cit., p. 73).

2. L'entrée en scène des *putte*

Si les musiciennes des *ospedali* ne participaient pas aux fêtes traditionnelles qui scandaient le calendrier religieux de la République et auxquelles assistaient volontiers les visiteurs étrangers, notamment la *Sensa* ou cérémonie des épousailles avec la mer, elles étaient en revanche de plus en plus présentes dans les spectacles ponctuels organisés pour les visiteurs de marque. Le premier concert donné par les *putte* hors de leurs murs pour un voyageur illustre semble avoir été celui organisé en 1769 au palais Rezzonico pour la venue de l'empereur Joseph II. Un chroniqueur anonyme, notant que les divertissements habituels seraient cette fois abandonnés au profit des plaisirs musicaux, indiquaient que le patricien et le citoyen désignés pour organiser les festivités avaient

imaginé entre autres divertissements de proposer celui que l'on ne pouvait voir dans d'autres villes du Nord, à savoir un concert dans la magnifique salle du palais Rezzonico, où les jeunes filles des quatre conservatoires, au nombre de cent, jouèrent en quatre orchestres, vêtues de blanc avec une veste de soirée noire. Huit des plus douées chantèrent des ariettes, et deux chantèrent un duo à l'unisson⁶⁵.

La puissante famille Rezzonico, qui avait obtenu l'insigne honneur de loger le visiteur impérial dans son propre palais, n'était certainement pas étrangère à cette décision⁶⁶. En 1769, en effet, Aurelio Rezzonico était gouverneur aux Mendicanti, tandis que son fils Lodovico appartenait à la congrégation des Incurabili et des Derelitti (cf. annexe 3). Tous deux procureurs de Saint-Marc, ils jouissaient d'un réseau clientélaire fort étendu et avaient probablement perçu tout l'impact qu'aurait sur la réputation de la République, sur celle des *ospedali* et sur celle de leur famille la possibilité d'offrir à un hôte puissant et mélomane un spectacle hors du commun. Ils surent également mettre en scène cet événement sans précédent, comme l'indiquent les témoignages des contemporains. Nicolò Balbi écrivait par exemple dix jours avant la date prévue pour le concert :

⁶⁵ Lettre datée du 15 juillet 1769, transcrit par CICOGLIA (Emanuele Antonio), *Testimonianze*, Venise, BMC, Ms Cod. Cic. 3052/III.

⁶⁶ Selon Francesco Fapanni, qui écrivait plus de cinquante ans après le concert, l'idée originale était bien dûe à Aurelio ou Lodovico Rezzonico : « *Nel 25 luglio 1769 per celebrare la presenza in Venezia di Giuseppe II, il proc. di S. Marco Cav. Rezzonico pensò di offrirgli un concerto di capricciosa novità. Una vasta sala del suo palazzo (S. Barnaba), apparata con grandioso palco scenico, fu destinata ad una rappresentazione musicale intitolata la Reggia di Calipso, e venne questa eseguita da cento donzelle vestite con uniforme eleganza, scelte a pari numero dai 4 orfanotrofi, Incurabili, Mendicanti, Ospedaletto, Pietà. Alle sette nel canto più valorose erano assegnate parti a solo di sette ninfe : componevano tutte le altre masse de' cori pur di ninfe. Egregia fu la musica per tale spettacolo composto dal Bertoni, il quale, solo uomo fra tante amabili donzelle, sul palco si stava. Spettacolo vivacissimo e veramente bizzarro* » (Francesco Fapanni, « La musica sacra nei quattro spedali, od orfanotrofi di Venezia », dans *La musica, il dramma ed i teatro in Venezia e nelle città dell'alta Italia, Memorie*, vol. II, p. 117-125, Venise, Biblioteca nazionale Marciana, Ms. It., Cl. VII- 9128 [=2299]).

On dit que dans [cet *ospedale*] il y aura, entre autres divertissements, une cantate en musique donnée par les filles des quatre *ospedali* réunies au nombre de cent, lesquelles seront toutes ensemble aussi bien pour jouer des instruments à cordes et à vent, que pour le chant. En tout, cela ne devrait pas durer plus de trois-quarts d'heure, tout au plus⁶⁷.

L'effet d'annonce se combinant au caractère inédit du concert contribua certainement à aiguïser la curiosité du voyageur, qui déclina l'ensemble des spectacles organisés en son honneur. « Il daigna seulement », écrivait un chroniqueur, « se rendre au palais Rezzonico pour assister à l'académie de chant et de musique exécutée par les filles des quatre conservatoires, où afflua toute la noblesse »⁶⁸. Le concert suscita l'intérêt de Joseph II, qui se rendit ensuite à l'*ospedale* de la Pietà et fit parvenir le jour de son départ 220 florins aux musiciennes des quatre *ospedali* « qui l'avaient si bien diverti »⁶⁹. L'impérial visiteur n'oublia pas le plaisir qu'il avait ressenti à entendre les *putte* puisque lors de son suivant voyage vénitien, en 1775, il se rendit aux Mendicanti pour y entendre « le nouvel oratorio » de Ferdinando Bertoni, probablement *David poenitens*. Si sa suite s'installa dans les tribunes réservées aux visiteurs prestigieux, Joseph II obtint d'accéder au chœur, d'où il put observer les musiciennes et même joindre sa voix à la leur⁷⁰.

Les descriptions contemporaines du concert de 1769 indiquent qu'étaient déjà en place un certain nombre d'éléments repris ultérieurement, lors de la venue d'autres visiteurs illustres⁷¹. Ainsi, les musiciennes avaient revêtu pour l'occasion un habit particulier, noir et

⁶⁷ Lettre de Nicolò Balbi, 11 juillet 1769, transcrite par CICOGLA (Emanuele Antonio), *Testimonianze*, Venise, BMC, Ms Cod. Cic. 3052/III.

⁶⁸ Lettre datée du 28 juillet 1769, transcrit par CICOGLA (Emanuele Antonio), *Testimonianze*, Venise, BMC, Ms Cod. Cic. 3052/III.

⁶⁹ Lettre datée du 30 juillet 1769, transcrit par CICOGLA (Emanuele Antonio), *Testimonianze*, Venise, BMC, Ms Cod. Cic. 3052/III.

⁷⁰ « *In quel dopo pranzo poi unitamente tutti si portarono a sentire il nuovo oratorio in musica cantato dalle figlie dell'orfanotrofio de' Mendicanti prendendo il posto loro riservato nei coretti dirimpetto al coro musicale delle figlie stesse ; ma l'imperatore prese seco lui il solo fratello gran duca di Toscana, e lasciati gli altri due coll'ambasciator conte Durazzo e cavalieri di sua corte ne' coretti stessi, entrar volle nel coro grande delle figlie, ancorchè non conosciuto nel primo suo abbordo dalle donne custoditrici di quella porta per tutti gli uomini indistintamente perclusa, gli fosse stato da prima diniegato l'ingresso, ma che in seguito riconosciuto ed immediate introdotto si compiacque moltissimo così di osservare e rivoltare le loro musicali carte, come pur anche di accompagnarle in un coro pieno colla modulata sua medesima voce* » (BALBI (Niccolò), *Relazione della venuta in Venezia di S.M.I.R.A. Giuseppe II e dei RR. Archiduchi suoi fratelli nell'anno MDCCLXXV, scritta da autore contemporaneo con note di Pompeo Litta*, Milan : G. Ferrario, 1833, p. 31-32). Le concert était rappelé par l'Empereur lui-même dans une lettre à sa mère écrite de Padoue et datée de juin 1775 : « La veille de notre départ, nous assistâmes encore au grand-conseil, où plus de quatre-cents personnes furent présentes. Nous écoutâmes ensuite un *oratorio*, chanté par les vierges du *Conservatorio de Mendicanti*, et terminâmes la journée en soupant chez le chevalier Tron, où étaient réunis plus de trois cents dames et cent-vingt *nobili* » (JOSEPH II (Empereur), *Lettres inédites*, trad. de l'all., Paris : P. Persan, 1822, p. 16-17).

⁷¹ « *La serenata presente fù cantata nella sera dei 25 luglio dell'anno 1769 a spese del Pubbico Corrente nel palazzo Rezzonico sul Canal Grande a S. Bernabà nella occasione che, viaggiando per l'Italia, ricapitò a Venezia l'imperatore Giuseppe II, et incognito vi si trattenne tre soli giorni 23, 24 e 25 detto. Risolti furono li preparativi ordinati dal Senato in tale fortunato incontro a divertimento di un tanto ospite, quale però a risserva*

blanc, qui serait repris en 1782 pour la venue de Pavel Petrovich et de son épouse. De même, la disposition en trois rangs, avec une séparation entre les chanteuses, les joueuses d'instruments à cordes et celles d'instruments à vent, se retrouvait également sur les tableaux de Gabriel Bella et de Francesco Guardi, même si les artistes n'avaient pas jugé bon de représenter les instruments à vent qui avaient pourtant accompagné la cantate (cf. annexe 11). La présence du compositeur pour diriger le chœur était également attestée par les chroniqueurs ayant assisté au concert organisé pour le comte et la comtesse du Nord, tandis que le nombre de musiciennes convoquées était également semblable : en 1782, elles étaient quatre-vingts, mais la comtesse des Ursins mentionnait le même chiffre symbolique de cent *putte* que celui évoqué par le chroniqueur anonyme de 1769. Les deux témoignages, fort semblables à treize ans de distance, venaient d'ailleurs souligner la similitude entre les deux concerts :

Le soir, toujours dans le même palais, on donna aux illustres voyageurs un divertissement que seule la ville de Venise est en possession de fournir. Cent filles, tirées des différents conservatoires, ou grands hôpitaux de la ville, habillées toutes en noir, uniforme qui est propre à leur état, exécutèrent une cantate à plusieurs voix entremêlées de chœurs, et s'accompagnèrent elles mêmes sur toute sorte d'instruments : il n'y avait d'hommes parmi elles que le seul compositeur. [...] La facilité du masque, l'invitation publique à toute la noblesse, avait mené une foule prodigieuse au palais. L'envie d'approcher des Comtes du Nord, de les voir face à face, et peut-être aussi d'en être remarqué, avait encouragé les plus timides. Malgré la chaleur qui régnait dans la salle du concert, les Comtes du Nord persistèrent jusqu'à la fin de la cantate, et même après se tinrent quelque temps dans la salle, pour contenter l'avidité affectueuse des spectateurs dont les yeux ne pouvaient se

di essa cantata e della susseguente conversazione pubblica di tutta la nobiltà nel palazzo stesso seguita, non volle ricevere veraci altra delle tante dimprostrazioni d'ossequio che [con] indicibile pubblica spesa stavano già preparate, onde non alterare la stabilita massima di conservar sempre per tutto il giro de suoi viaggi la figura del più esatto e scrupoloso incognito. Fu questa eseguita così per il canto come per il suono da tutti i musicali istromenti così da fiato come da corde da cento figlie coriste delli quattro ospitali o pij luoghi della città, cioè della Pietà, de Mendicanti, de Incurabili e degli Orfani detto l'Ospedaletto. La magnificenza del palazzo, la pomposità de preziosi arredi co'quali era adobbato, la quantità delle torcie, cere, cristalli e fiaccole dalle quali era illuminato, l'abbondanza e la generosità de squisiti rinfeschi, che dapertutto continuamente giravano, et il concorso di cento e venti dame adorne tutte di preziosissime gioie e di seicenti e più nobili coperti delle solite loro rispettive savizie e senatorie. Questi furono tutti oggetti per conciliare il più universale applauso ad un tanto e così cospicuo spettacolo. Fu pure molto aggradito dall'Imperatore stesso, che stenne sempre in piedo nella gran loge dove sopra eminente orchestra in tre separati piani stavano situate le figlie stesse coriste, nel più basso le suonatrici de violini, violoncelli, claviceembali e arpe, in quello di mezzo le virtuosi di canto col celeberrimo maestro et autore della musica tutta nuova Ferdinando Bertoni, e nel superiore le suonatrici degli oboè, flauti, fagotti, traversiè, trombe, corni e timpani. Terminata la serenata cominciò a trattenersi sempre sino alle 4 ore della notte » (document sans titre ni date, transcrit par CICOGLIA (Emanuele Antonio), Testimonianze, Venise, BMC, Ms Cod. Cic. 3052/III).

rassasier de l'aspect de ces personnages. Les Comtes du Nord achevèrent leur soirée au théâtre de Saint- Benoît, et y furent suivis de toute la noblesse⁷².

Ces témoignages indiquent encore que la durée du spectacle était sensiblement équivalente en 1769 et en 1782, et que les auditeurs profitèrent ensuite des lieux pour y tenir, pendant une à deux heures, une « conversation », ce qui indiquait que le concert n'était pas perçu comme un spectacle en soi, mais simplement comme la première partie d'une soirée pouvant se poursuivre ensuite de façon plus mondaine, ce qui aurait été impossible dans le cas de concerts au sein des *ospedali*, les lieux ne s'y prêtant pas.

Le chroniqueur anonyme de 1769 comme la comtesse des Ursins soulignaient la singularité du spectacle offert aux hôtes illustres, que seule la République Sérénissime était en mesure d'offrir. Lorsqu'il s'agit d'organiser, en 1784, un spectacle susceptible d'étonner et de séduire un autre mélomane, le roi de Suède Gustave III, la famille Pisani se souvint de ces deux précédents, et appliqua les conseils dispensés par le cardinal de Bernis à l'ambassadeur de Suède en 1784⁷³. Les *putte* des Derelitti et de la Pietà furent cette fois conviées dans un *casino* de la Giudecca appartenant à Alvise Pisani, dont le fils Francesco était alors gouverneur aux Derelitti. Dans ce cas comme dans celui du concert organisé pour le pape Pie VI en mai 1782, les patriciens à l'origine de l'initiative appartenaient aux instances dirigeantes d'un ou plusieurs *ospedali* ou y avaient des proches jouissant de puissants appuis⁷⁴. Nul doute que cette position facilita l'adhésion des congrégations des *ospedali* à un projet si peu conforme à leurs règlements : dans le cas de la visite pontificale, le concert avait lieu dans l'enceinte d'un *ospedale*, et le répertoire était resté sacré. Les spectacles donnés pour Joseph II, Pavel Petrovich et Gustave III, en revanche, avaient contraint les *putte* à sortir de leur *ospedale* et à exécuter leur partition sous l'œil des auditeurs. En outre, leur habituel répertoire sacré, jugé sans doute trop peu festif ou trop ordinaire pour de tels hôtes, avait été remplacé par des œuvres profanes, éventuellement composées par des musiciens extérieurs

⁷² ORSINI-ROSENBERG (Justine Wynne, comtesse d'), *Du séjour des comtes du Nord à Venise en janvier 1782, lettre de Mme la Comtesse douairière des Ursins, et Rosenberg, à M. Richard Wynne, son frère, à Londres*, Paris : s.n., 1782, p. 33.

⁷³ Venise, ASV, *Dispacci da Roma al Senato*, b. 299, n° 54, 20 marzo 1784, cité par DELLA SANTA (Giuseppe), « Il viaggio di Gustavo III re di Svezia negli stati veneti e nella Dominante (1784) », dans *Nozze Stucky-Chigliato*, Venise : Tip. Emiliana, 1902, p. 27.

⁷⁴ Parmi les patriciens chargés d'organiser la visite pontificale se trouvait Lodovico Manin, gouverneur aux Mendicanti, tandis que Pietro Edwards, étroitement lié à cet *ospedale* (cf. *supra*), était chargé de préparer les appartements qui logeraient le souverain pontife. Baldassare Galuppi, alors maître de chœur de l'*ospedale*, était également le compositeur du *Te Deum* donné officiellement en la basilique ducal pour l'arrivée du souverain pontife, ce qui insérait la visite papale dans un dense faisceau de relations hospitalières. Pour un récit de cette visite, voir *Storia del viaggio del sommo pontefice Pio VI, colla descrizione delle accoglienze, cerimonie, e funzioni seguite in tutti i luoghi, dove si fermò, e specialmente nello Stato Veneto, nell'anno 1782*, Venise : Formaleoni, 1782, 66 p.

aux *ospedali*, ce qui allait à l'encontre de toutes les règles édictées par les gouverneurs, mais constituait une curiosité supplémentaire pour les Vénitiens admis au spectacle.

3. Un répertoire spécifique

Le répertoire habituellement chanté par les *putte* était exclusivement sacré, même si le style des œuvres pouvait être marqué par l'influence du théâtre d'opéra, pour lequel la plupart des maîtres de chœur composait simultanément. Lors des concerts particuliers donnés dans la chapelle ou la salle de musique d'un *ospedale*, il pouvait en aller autrement, le rôle de célébration de la musique s'effaçant alors au profit d'une dimension plus festive. En 1740, un ensemble de trois cantates fut ainsi conçu pour le plaisir du prince-électeur de Saxe Friedrich Christian, dont le texte fut publié sous le titre générique d'*Adria festosa*⁷⁵. Les festivités hospitalières commencèrent le 21 mars, avec l'exécution du *Coro delle muse* par les virtuoses de la Pietà, sur un texte de Carlo Goldoni et une musique du maître de chœur Gennaro d'Alessandro. Les *putte* jouèrent ensuite une symphonie et trois concerts d'Antonio Vivaldi, dont la partition originale fut remise par le compositeur à Friedrich-Christian de Saxe⁷⁶. Le lendemain, le prince-électeur se rendit aux Incurabili, où il entendit une cantate composée par le maître de chœur Giuseppe Carcani et l'abbé Francesco Maria Giovanardi, intitulée *La concordia del tempo con la fama*, et se montra favorablement impressionné par les musiciennes de cet *ospedale*⁷⁷. Le 4 avril, les spectacles offerts par les institutions charitables à l'héritier du trône de Pologne s'achevaient par l'exécution d'une cantate de Domenico Paradisi et Giacomo de Belli, intitulée *Le muse in gara* et dans lesquelles apparaissaient les six meilleures chanteuses du chœur. Comme à la Pietà, le concert s'acheva par une œuvre composée par un musicien plus réputé que le compositeur de la cantate, en l'occurrence Baldassare Galuppi, recruté peu de temps après comme maître de chœur de l'*ospedale*⁷⁸.

⁷⁵ *L'Adria festosa. Notizie storiche dell'arrivo e passaggio della regina delle due Sicilie per lo stato della sereniss. Repubblica di Venezia nel suo viaggio al real sposo in Napoli l'anno 1738*, Venise : Z. Occhi, 1740, 98 p.

⁷⁶ Il s'agissait des morceaux répertoriés aujourd'hui sous le code RV 149, RV 540, RV 552 et RV 558 (GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., p. 473).

⁷⁷ Dans son journal de voyage, le prince-électeur de Saxe écrivait ainsi : « *Vi si cantava una serenata fatta per amor mio che riuscì molto bene grazie alle belle voci che colà si trovano. I signori deputati di questo pio luogo avevano fatto ornare con delle decorazioni magnifiche una sala che era illuminata benissimo e zeppa di nobiltà. C'erano presenti circa 300 donne ed in tutto 2000 persone* » (cité par GEMIN (Massimo), « *L'Adria festosa per Federico Cristiano. La lunga visita* », dans MORELLI (Giovanni) (dir.), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e a Venezia, nel periodo post-barocco*, Milan : Ricordi, 1982, p. 191-207).

⁷⁸ L'air composé par Baldassare Galuppi, aujourd'hui perdu, s'intitulait « *Se mai d'umil donzella* ».

Les trois concerts proposés à Friedrich Christian de Saxe avaient ainsi des thèmes mythologiques, bien loin du répertoire religieux habituel. La représentation d'Apollon et de ses muses était toute indiquée, dans le cas d'un chœur et d'un orchestre entièrement féminins, où la seule figure masculine était représentée par le compositeur qui dirigeait l'exécution de son œuvre. La présence, dans les deux cantates de la Pietà et des Mendicanti, de Terpsichore et d'Euterpe était une référence directe aux talents musicaux des *putte*, tandis que Calliope et Erato évoquaient l'autre art convoqué pour le spectacle, l'art poétique. Clio venait enfin rappeler les qualités, réelles ou supposées, de l'illustre auditeur, l'inscrivant dans la longue durée de l'histoire comme le faisaient la Concorde et la Gloire dont la rencontre constituait le thème du concert des Incurabili.

En 1769, la mythologie était de nouveau convoquée, à travers la figure de la nymphe Calypso, dont le royaume aquatique faisait l'objet d'une cantate écrite par Ferdinando Bertoni, maître de chœur aux Mendicanti, à l'occasion de la visite de Joseph II (cf. *supra*). Les meilleures solistes de quatre *ospedali* chantaient le rôle des sept nymphes, l'inspiration du compositeur étant une fois encore étroitement liée au caractère féminin de l'orchestre. Le thème de l'œuvre soulignait également l'aspect particulier de la République de Venise, traditionnellement symbolisée par le lion de saint Marc entre terre et mer, le compositeur ayant privilégié une représentation symbolique du lieu de visite plus que la célébration de l'auguste voyageur. On retrouvait le même thème aquatique et la référence à Calypso dans la sérénade composée en 1782 en l'honneur de Pavel Petrovich et de son épouse et consacrée aux aventures de Télémaque dans l'île d'Ogygie, demeure de la nymphe⁷⁹. La cantate chantée en 1784 par les *putte* des Derelitti et de la Pietà, intitulée *Il genio dell'Adria*, faisait également référence à la position lagunaire de Venise, tout en conservant l'inspiration mythologique habituelle.

Si, lors des concerts organisés pour la venue de visiteurs illustres, les muses ou les nymphes remplaçaient les figures bibliques féminines servant habituellement d'inspiration aux oratorios composés pour les *ospedali*, les *putte* pouvaient également chanter dans un registre moins épique, notamment lors des concerts privés offerts aux gouverneurs ou à certains auditeurs privilégiés. On sait ainsi que des comédies pouvaient être représentées par les musiciennes des *ospedali*, dans l'enceinte de leur institution et sans public, la seule présence des *governatrici* étant admise aux Derelitti⁸⁰. Au XVIII^e siècle, les règlements

⁷⁹ *Telemaco nell'isola di Ogygia. Cantata a sei voci*, Venise : s. n., 1782.

⁸⁰ « Non si debbi permettere in modo alcuno alle figliuole di casa di recitare commedie ne rappresentazioni spirituali o cose simili senza espressa licenza della Congregazione riddotta almeno al n° di 8 con tutti li voti, et

s'assouplirent quelque peu, les gouverneurs étant eux aussi autorisés à assister aux spectacles organisés pendant le Carnaval par les *putte* dans l'enceinte de leur institution, la Pietà acceptant même en 1725 la présence d'un public féminin, pour peu que celui-ci fût masqué. Si l'autorisation de la congrégation restait nécessaire, l'habitude de représenter des œuvres profanes pendant le Carnaval semblait à cette date bien ancrée, puisque les gouverneurs précisaient que cela « s'était fait en d'autres occasions et était autorisé dans d'autres lieux pieux »⁸¹. Le cadre strictement privé dans lequel se déroulaient ces spectacles laisse supposer que les œuvres représentées n'avaient pas un caractère sacré, les filles du chœur n'étant pas censées utiliser une formation dispensée à grand prix pour chanter des compositions qui n'auraient servi ni la liturgie, ni la République. La musique n'adoptait en ces circonstances aucune visée utilitaire, le seul but étant de procurer aux musiciennes quelque distraction, ce qui entérinait la thèse d'œuvres profanes.

Il est probable que le poème intitulé *Carnevale per le putte de' Mendicanti* ait été récité à l'une de ces occasions (cf. annexe 8). Dédié à l'un des gouverneurs de l'*ospedale*, Vincenzo Bembo, alors député aux filles, il était écrit en « style burlesque » et évoquait les divertissements du Carnaval, incitant les filles du chœur à profiter de leur jeunesse pour en jouir. L'auteur en est inconnu, mais il n'était pas rare que les admirateurs des *putte* écrivent à leur profit de petites pièces éventuellement destinées à être mises en musique. Ce fut le cas, par exemple, du poème rédigé dans les années 1730-1740 par un auditeur du chœur de la Pietà (cf. annexe 8), mais aussi de l'œuvre composée par William Beckford après qu'il eut entendu l'oratorio *De morte Sisarae Chananeorum ducis* aux Mendicanti :

Je suis totalement épuisé : je viens de terminer la composition d'un chœur pour ces mêmes amazones. Je vous en adresse le livret en vers ; il se range parmi les poèmes les plus pittoresques et les plus délirants que jamais Italien ait écrits. La partition musicale est trop encombrante pour vous l'envoyer à présent. Un jour viendra peut-être où nous pourrons l'entendre en quelque bois sombre pendant une éclipse de lune tandis que la nature sera dans l'attente⁸².

Le livret d'une de ces œuvres destinées à être chantées et jouées par les musiciennes des *Incurabili* est parvenu jusqu'à nous : écrite par l'abbé Giovanni Domenico de Cataneo et mise

in ogni caso non doverà esser introdotta persona alcuna imaginabile, ne anco li governatori medemi, ma le sole governatrici, escluse sempre le loro serve e cameriere come si è detto precedentemente » (*Capitoli... Derelitti*, *op. cit.*, p. 51).

⁸¹ Venise, ASV, *OLP*, b. 691, Notatorio N 2, fol. 47, 12 janvier 1725 n. st.

⁸² BECKFORD (William), *Dreams, waking thoughts...*, *op. cit.*, lettre IX, 27 août 1781, p. 117-118.

en musique par le patricien Marc'Antonio Tiepolo, la sérénade *Teseo in Sicilia* avait été composée spécifiquement « pour le divertissement agréable des filles » de l'*ospedale*⁸³.

Outre les œuvres composées spécifiquement pour les musiciennes des *ospedali*, certains témoignages laissent également supposer que les filles du chœur connaissaient le répertoire de l'opéra, même si elles n'étaient pas supposées en faire usage en public. Ainsi, lorsque Giovanna Cedroni fut auditionnée, en 1733, les gouverneurs des Mendicanti et les professeurs de musique jugèrent son talent sur un répertoire inhabituel. Le rapport des députés au chœur notait en effet que la jeune fille était déjà « fort avancée dans la musique, chantant déjà actuellement avec beaucoup de grâce plusieurs airs d'opéra »⁸⁴. De même, le témoignage de Charles Burney, admis dans l'enceinte du même *ospedale* en 1770, ne laissait-il aucun doute sur les capacités des *putte* à chanter un répertoire profane, le concert proposé au voyageur anglais étant un mélange « d'airs de pathétique, de goût et de sentiment » et « d'airs de bravoure et de grandes scènes tirées de différents opéras italiens », adaptés aux voix spécifiques des quatre solistes Laura Risegari, Giacomina Frari, Francesca Tomii et Antonia Lucovich⁸⁵.

Alors que les musiciennes des *ospedali* n'étaient pas censées se rendre au théâtre, lieu réputé inconvenant pour des jeunes filles consacrées à la musique sacrée, un témoignage exceptionnel indique qu'il pouvait arriver, au XVIII^e siècle, que les *putte* assistent aux représentations d'opéra. Une facture atteste ainsi qu'en 1781, les filles du chœur des Derelitti assistèrent à un opéra au théâtre San Benedetto, en compagnie de cinq gouverneurs de l'*ospedale*, du *fattor*, du *sotto-fattor* et du neveu de ce dernier. Deux loges furent louées pour l'occasion, et un rafraîchissement fut offert aux vingt-trois *putte* et à leurs chaperons après la représentation⁸⁶. Il n'est pas impossible que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ce type de sortie ait été relativement fréquent, les musiciennes pouvant certainement tirer des enseignements de la manière des chanteuses d'opéra, et en reproduire certains traits dans leurs oratorios ou lors des concerts privés⁸⁷. Cela contribuait sans nul doute à faire des *ospedali* des

⁸³ *Teseo in Sicilia. Poetico componimento ad uso di serenata del sig. abate Gio. Domenico Co. di Cataneo posto in musica dal N.H. Marc'Antonio Tiepolo per piacevole trattenimento delle figlie del Pio Ospitale degl'Incurabili l'anno 1754*, Venise : M. Fenzo, 1754, 32 p.

⁸⁴ Venise, ASV, OLP, b. 652, 27 septembre 1733.

⁸⁵ BURNEY (Charles), *The present state of music...*, op. cit., p. 191-192.

⁸⁶ Venise, IRE, DER G 1-48, 30 janvier 1781 n. st.

⁸⁷ Plus d'un siècle auparavant, c'était auprès des religieuses de San Zaccaria que les musiciennes de la Pietà allaient perfectionner leur apprentissage de la musique : en 1654, la prieure de cet *ospedale* obtint l'autorisation « di poter transferirsi, con alcune figliole da coro, nelli suoi parlatorij, over chiesa, per ivi poter udir le loro virtù di cantar et suonar » (Venise, ASV, OLP, b. 687, 17 janvier 1654 n. st.).

lieux de musique toujours recherchés, et permettait aux musiciennes de s'adapter aux désirs de leurs auditeurs, y compris lors des concerts qu'elles donnaient parfois chez les particuliers.

III. « Un luogo comodo » : présence des musiciennes des ospedali dans les demeures particulières

Les concerts privés organisés dans l'enceinte des *ospedali* pour les visiteurs de marque n'étaient guère éloignés des « académies » proposées régulièrement par les patriciens ou les citoyens à leurs amis mélomanes. Le terme lui-même avait d'ailleurs été employé par les gouverneurs des Derelitti lorsqu'ils avaient décidé d'offrir à leurs hôtes de marque une salle entièrement dédiée à l'activité musicale (cf. *supra*). De fait, la présence d'un public choisi avec soin, la proximité avec les musiciennes, le répertoire parfois profane et l'offre éventuelle de rafraîchissements à l'issue du concert constituaient autant d'éléments de comparaison avec les concerts proposés par de riches amateurs dans leurs demeures particulières.

En théorie, les *putte* ne pouvaient évidemment pas participer à ces concerts, toute exhibition en dehors de leur institution étant réservé au cas exceptionnel d'une visite princière, le talent des musiciennes étant alors employé au service de la République, non au plaisir mondain d'un particulier. Cette pratique en désaccord avec tous les règlements était toutefois documentée par de rares témoignages, qui permettent d'affirmer que les gouverneurs n'hésitaient pas à autoriser les filles du chœur à se rendre dans les demeures particulières pour y faire de la musique, profitant parfois eux-mêmes de cette possibilité pour offrir à leurs hôtes des concerts exceptionnels.

1. « Il n'y a presque point de soirée qu'il n'y ait académie quelque part »

Le terme « académie », s'il désignait habituellement une « société ou compagnie de gens de lettres, établie pour la culture et l'avancement des arts ou des sciences »⁸⁸, avait également à Venise le sens bien particulier de concert privé donné en petit comité dans une demeure particulière. Cette forme particulière d'activité musicale était à l'origine étroitement liée à la

⁸⁸ DIDEROT (Denis) et ALEMBERT (D'), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris : Briasson, 1751, « Académie », t. I, p. 52.

pratique amateur de la musique dans les familles vénitiennes, comme l'indique le témoignage d'Anton Giuseppe Foppa, dont le père, qui appartenait à la classe des *cittadini*,

dans sa vaste habitation de Calle Lunga à San Caterina, avait réservé une chambre à la musique. Il y avait en permanence un violon, un violoncelle et un clavecin à plume avec la queue. Il l'avait garnie de beaucoup de musique vieille et moderne des meilleurs auteurs et il y tenait de temps en temps des académies⁸⁹.

Il n'était pas rare que le concert soit constitué de patriciens ou de citoyens, parmi lesquels les membres de la famille hébergeant l'académie et, parfois, quelque musicien étranger de passage dans la Dominante. Ce fut le cas de Charles Burney, invité à entendre des psaumes de Benedetto Marcello chantés par l'abbé Martini « et d'autres *dilettanti* », qualifiés par le voyageur de « *gentlemen performers* »⁹⁰. Quelques jours plus tard, il fut reçu au palais Grimani, où il eut

pour la première fois le plaisir d'entendre la Signora Bassa, noble vénitienne. Elle passe depuis longtemps pour être la meilleure claveciniste parmi toutes les dames de Venise ; je trouvai quant à moi qu'elle jouait très purement, et avec autant de goût que de jugement. La société était composée de la plus haute noblesse de Venise [...]. On rendit à Mrs Cassandra Wynn, une Anglaise qui était ici l'année dernière, toute la justice qui était due à son talent ; elle a laissé en partant la réputation d'une grande artiste⁹¹.

Les académies musicales pouvaient ainsi voir cohabiter musiciens amateurs et professionnels, les patriciens accueillant le concert n'hésitant pas à se mêler eux-mêmes aux exécutants pour le plus grand plaisir de la compagnie sélectionnée. Quelquefois, les concerts organisés dans les palais de Venise prenaient cependant une forme beaucoup plus officielle, les musiciens les plus renommés de la République étant alors sollicités pour offrir à une assistance fort nombreuse un concert auquel étaient conviés patriciens et hôtes illustres. C'est ainsi que le 16 août 1770, Charles Burney assista à une nouvelle académie au palais Grimani,

qui fut beaucoup plus considérable que la première, puisque le Signor Sacchini s'y trouvait, entouré de plusieurs des principaux musiciens de Venise. J'y entendis chanter la Signora Regina Zocchi, qui avait reçu son éducation musicale aux Incurabili sous le célèbre Hasse et qui est à présent bien mariée, admise et même courtisée par la première noblesse vénitienne. Elle a une voix très puissante, un bon trille, beaucoup de volubilité et d'expression. D. Flaminio Tomj, qui n'a qu'une

⁸⁹ FOPPA (Anton Giuseppe), *Memorie storiche...*, *op. cit.*, fol. 18.

⁹⁰ BURNEY (Charles), *The present state of music...*, *op. cit.*, p. 167-168.

⁹¹ *Ibid.*, p. 177-178.

voce da camera, chanta avec un goût exquis. La Signora Bassa joua au clavecin deux ou trois concertos avec beaucoup de grâce et de précision. Toute la musique fut écoutée par une société très nombreuse, composée de la première noblesse de Venise, parmi laquelle était le Signor Mocenigo, fils du doge actuel⁹².

Les compositeurs eux-mêmes pouvaient organiser ce genre de concerts, rivalisant alors d'astuce pour attirer leurs protecteurs, ce qui leur permettait de promouvoir leurs nouvelles œuvres tout en faisant de ces concerts un événement mondain. En mars 1688, Giovanni Legrenzi, alors maître de chapelle à Saint-Marc, avait ainsi invité trois jeunes chanteuses françaises et un guitariste virtuose originaire de Modène, le compositeur jouant lui-même un concerto nouvellement écrit :

Il y eut, voici quelques jours, une superbe académie d'instruments et de voix chez M. Legrenzi, maître de chapelle à la [basilique] ducale de Saint-Marc et l'un des premiers sujets de ce genre en Italie. Trois dames françaises y sont intervenues sous l'œil de leurs très illustres parents. Ces trois sirènes, appelons-les « les trois Grâces » car elles sont sœurs – ont chanté des duos et des trios en langue française, composés par Monsieur Jean-Baptiste Lully de Paris. La première, âgée de dix-sept ans, accompagne avec une aisance inexplicable et chante soprano. La seconde, âgée de treize ans, chante contralto, et la troisième, âgée de dix ans (et c'est là le miracle), chante basse, aussi bien qu'on puisse le désirer, avec une voix telle que, si on l'entend chanter sans la voir en face, on ne peut imaginer qu'un tel son puisse sortir de cette poitrine et de cette gorge. On a entendu un concerto d'instruments pour archets, composé par Monsieur Legrenzi, dont l'art est insurpassable. Monsieur Pietro Bertacchini da Carpi, de Modène, joua de la guitare et pétrifia l'assistance qui l'écoutait ; ce génie élevé a su porter la guitare, en soi imparfaite, à l'entière perfection requise par l'harmonie de la musique. Il accompagna Monsieur Legrenzi puis, à sa demande, il s'accompagna seul. Il y eut le concours de la noblesse la plus distinguée et chacun eut l'impression que ces quelques heures passaient en un instant⁹³.

Le programme du concert démontrait clairement la volonté du compositeur de surprendre l'auditoire en invitant des musiciens à la fois virtuoses et présentant des caractéristiques exceptionnelles. Ainsi, les trois chanteuses chantaient-elles des airs français, moins habituels que les airs italiens. Surtout, elles étaient présentées comme des enfants prodiges, notamment la plus jeune, qui jouissait en outre d'une voix de basse, particularité rare et recherchée à la fin du XVII^e siècle (cf. *supra*). La virtuosité était également mise en valeur et apparaissait particulièrement digne d'éloge lorsqu'elle était liée à la pratique d'un instrument tel que la guitare, perçue comme indigne des concerts proposés aux amateurs éclairés. La virtuosité et la mise en avant d'enfants prodiges apparaissaient comme des éléments récurrents des

⁹² *Ibid.*, p. 188.

⁹³ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, *op. cit.*, p. 214.

académies, qu'elles fussent organisées par les compositeurs ou par les amateurs de musique. C'est ainsi qu'en 1746, la famille Labia fit donner la première de l'opéra *Cajetto* de Ferdinando Bertoni dans le théâtre de son palais, l'ensemble des rôles étant tenu par des enfants⁹⁴.

Ces « concerts au palais »⁹⁵, courus aussi bien des familiers des organisateurs que des visiteurs étrangers, avaient une double fonction : offrir aux amateurs un loisir agréable en compagnie de bons musiciens auxquels il était possible de se mêler et faire montre de son goût, de sa richesse et de son entregent en invitant des enfants prodiges, des virtuoses ou des musiciens venus de loin. Les noms des gouverneurs d'*ospedali* apparaissaient fréquemment parmi les organisateurs de concerts privés, tandis que les compositeurs employés par les institutions charitables n'hésitaient pas à y participer, voire à en organiser eux-mêmes. Dès lors, il n'est pas étonnant que les patriciens et les citoyens faisant partie des congrégations aient été tentés de profiter de la proximité avec les *putte* que leur offrait leur position pour inviter celles-ci à participer aux académies, s'assurant ainsi la participation d'excellentes musiciennes tout en suscitant la curiosité des auditeurs, ces concerts privés étant théoriquement interdits par les règlements des *ospedali*.

2. Contourner l'interdiction : quelques indices de la présence des filles du chœur dans les demeures particulières

Le doge, les procureurs de Saint-Marc, qui avaient la surveillance de ces écoles, les nobles et les riches citadins, qui en étaient les administrateurs, faisaient venir souvent dans leurs palais de Venise et même dans leurs villas quelques unes de ces jeunes filles pour contribuer à l'éclat de leurs fêtes particulières. Avec une faible rétribution, dont une partie servait à leur établissement dans le monde, on organisait assez facilement un concert composé des élèves les plus habiles de l'une de ces institutions ; elles étaient accompagnées alors d'une maîtresse d'un âge respectable qui dirigeait l'exécution⁹⁶.

Le témoignage d'Albert Bournet rend compte d'une activité diffuse à Venise, bien que peu documentée dans les archives. Les exécutions musicales des *putte* hors des murs de leur institution étaient en effet en théorie totalement interdites, à l'exception des rares cas de

⁹⁴ *Il Cajetto. Drama per musica da rappresentarsi nel nuovo famosissimo teatro di S. Girolamo nel carnovale dell'anno 1746*, Venise : L. Pavini, 1746, 80 p. Le livret précisait : « *Drama, i di cui attori siano tutti fanciulli, confermandosi questi alla picciolezza de virtuosi, che l'anno a rappresentare* ».

⁹⁵ Cette dénomination était préférée à celle d'académie par les peintres, qui représentèrent à plusieurs reprises les concerts privés donnés dans les palais patriciens ou citoyens de Venise (voir par exemple le *Concerto a palazzo* d'un auteur anonyme de la seconde moitié du XVIII^e siècle conservé à Venise, Casa di Goldoni).

⁹⁶ BOURNET (Albert), *Notes prises dans la bibliothèque d'un vieux Vénitien*, Paris : Plon, 1882, p. 282.

spectacles organisés par la République pour des visiteurs illustres. Toutefois, le fait même de rappeler régulièrement les conditions exigibles pour toute sortie temporaire et les conditions posées progressivement par les congrégations, notamment en matière d'âge ou d'accompagnement des musiciennes, laissent deviner que les règlements étaient fort peu appliqués, en particulier par ceux qui dispensaient les autorisations de sortie.

C'est ainsi que les sorties temporaires, qui n'impliquaient pas de passer la nuit en dehors des murs de l'*ospedale*, étaient sévèrement règlementées par les statuts. Dès 1691, ceux des Derelitti avaient ordonné que toute sortie, fut-elle seulement de « quelques heures », soit justifiée par « une raison légitime » et « un motif d'extrême importance »⁹⁷. Seules les pensionnaires âgées, mandatées par la congrégation pour aller quêter ou accompagner les morts pouvaient sortir avec la seule permission de la prieure, toutes les autres autorisations de sortie devant être dispensées par au moins sept gouverneurs. Chaque *putta* devait être accompagnée d'un chaperon plus âgé, les autorisations de sortie étant strictement personnelles. Si la prieure passait outre la volonté de la congrégation et autorisait de son propre chef une pensionnaire à quitter l'*ospedale*, elle serait relevée de ses fonctions⁹⁸.

L'ensemble de ces mesures semblait destiné à limiter les sorties aux dévotions et aux visites jugées indispensables. Cependant, le rappel de l'interdiction de dormir ou de dîner hors de l'*ospedale* sans autorisation expresse de la congrégation indiquait une marge de manœuvre réelle, dont l'utilisation par les *putte* doit être lue entre les lignes. C'est ainsi que certains indices permettent de savoir que les pensionnaires des quatre *ospedali* se rendaient fréquemment chez leurs protecteurs, où il pouvait arriver qu'elles jouent de la musique. Ainsi, dès 1691, les gouverneurs de la Pietà autorisaient deux des meilleures musiciennes du chœur, Angelica dal Tenor et Paolina dalla Viola, à se rendre pour une journée chez la patricienne Giovanetta Vendramin, épouse d'Andrea Vendramin, gouverneur aux Derelitti. Les précisions apportées à la demande de sortie, qui indiquait que les jeunes filles demeureraient au palais Vendramin jusqu'au coucher du soleil, le fait qu'il s'agisse d'une chanteuse et d'une instrumentiste et l'aspect exceptionnel de la demande laissent supposer que le but de la sortie était d'offrir un divertissement musical⁹⁹. De fait, la présence d'une chanteuse et d'une violoncelliste, capable d'exécuter la basse continue d'un morceau chanté, s'ajoutaient au fait qu'aucune raison dévotionnelle n'était alléguée à la demande pour étayer l'hypothèse d'un

⁹⁷ Capitoli... Derelitti, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁸ *Ibid. em.*

⁹⁹ Venise, ASV, OLP, b. 687, 15 février 1691 n. st.

concert privé, la véritable raison de la demande de sortie ne pouvant bien évidemment pas apparaître dans les documents officiels de l'*ospedale*.

À de rares exceptions près, les seules autorisations de sortie temporaire documentées dans les archives étaient toutes relatives à l'accomplissement d'un vœu¹⁰⁰, à diverses formes de dévotion¹⁰¹ ou aux obligations familiales (visite à un parent malade¹⁰², prise de voile d'une sœur¹⁰³). Les procès-verbaux des réunions de congrégation ne mentionnent que rarement les votes relatifs aux sorties d'une journée, pourtant théoriquement soumises à l'approbation des gouverneurs. On pourrait aisément en déduire que seules les raisons sus-mentionnées permettant aux pensionnaires d'obtenir des autorisations de sortie, les absences temporaires pour jouer de la musique dans les maisons particulières n'avaient pas lieu d'être soumises à un vote, puisqu'elles étaient interdites par le règlement. En réalité, cette pratique existait, mais de façon souterraine : n'étant théoriquement pas autorisée, elle n'est pas documentée. Il est probable que les gouverneurs désirant inviter chez eux une ou plusieurs musiciennes le temps d'un concert obtenaient un accord verbal de leurs collègues, tandis que les musiciennes se rendant chez quelque personnage influent n'appartenant pas à la congrégation pouvaient se contenter d'une autorisation de la prieure.

C'est du moins ce que l'on peut déduire de l'une des rares mentions attestant avec certitude cette pratique musicale. En janvier 1783, Andrianna Ferrarese, condamnée à quitter l'*ospedale* des Mendicanti à la suite d'une fugue, écrivait à sa protectrice, Cecilia Martinelli Giovanelli, une série de lettres indiquant qu'elle s'était rendue à plusieurs reprises dans le palais vénitien du consul de Rome pour y faire de la musique¹⁰⁴ :

Cela va faire un an et demi que j'aime le fils du consul de Rome, le père duquel, convaincu – je pense – par mon chant a voulu me connaître et m'a fait venir plusieurs fois dans sa maison en compagnie de l'une de mes compagnes, Bianca Sacchetti, laquelle possède parfaitement la musique, joue du clavecin et chante. À chaque fois, il n'a pas manqué de nous mettre en tête à toutes deux de fuir le lieu [pieux] et de nous faire miroiter que grâce à nos talents dans le chant et la musique, nous pourrions faire une immense fortune en parcourant le monde et en donnant des concerts. Dans les premiers temps, nous croyions que ces discours n'étaient que plaisanterie, c'est pourquoi nous n'y avons pas prêté attention, mais comme il insistait toujours davantage en étant persuasif, y compris en présence de

¹⁰⁰ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 173, 5 décembre 1650.

¹⁰¹ Venise, IRE, MEN B 2, 3 janvier 1678 n. st.

¹⁰² Venise, IRE, MEN B 2, 5 octobre 1677.

¹⁰³ Venise, IRE, MEN B 7, 3 octobre 1756.

¹⁰⁴ Venise, ASV, PSO, b. 80, s. d. Sur la fugue de la musicienne, voir partie 3, chap. 1.

son fils, il nous a tellement embobinées que nous avons pris le parti de faire comme il disait¹⁰⁵.

Bien qu'aucune autorisation de sortie ne figure dans les archives de l'*ospedale*, son témoignage était confirmé par celui de Bianca Sacchetti, écrivant que le consul « [l']invitait souvent à déjeuner chez lui avec mon amie », ce qui indique une pratique réellement habituelle et probablement ancrée dans les mœurs de l'institution¹⁰⁶.

Sur la base de ce témoignage, on peut supposer que des déjeuners ou des dîners musicaux étaient fréquemment organisés dans les demeures des personnages influents de la République auxquels participaient les musiciennes des *ospedali*. Cela expliquerait également la présence de vêtements luxueux dans le trousseau de jeunes femmes supposées revêtir un uniforme, et les sommes parfois conséquentes dont elles disposaient¹⁰⁷. La maîtrise du répertoire de l'opéra par les chanteuses, la possibilité de faire venir plusieurs musiciennes capables d'exécuter trios ou quatuors vocaux ou instrumentaux constituaient autant d'éléments venant accréditer l'hypothèse d'académies organisées à leur profit par ces mêmes gouverneurs qui avaient limité les sorties au cadre strictement dévotionnel.

L'exemple d'Andrianna Ferrarese et de Bianca Sacchetti indique également que les concerts privés donnés par les *putte* dans les demeures des particuliers pouvaient constituer pour ces dernières des occasions de rencontre avec de riches patriciens ou citoyens, qui se concrétisaient éventuellement par la mise en place d'un lien de patronage, voire la construction d'une idylle. Ces possibilités étaient bien évidemment multipliées lors des quelques semaines que les solistes obtenaient régulièrement dans les villas de Terre ferme de leurs bienfaiteurs. Si les palais des riches familles vénitiennes constituaient un lieu idéal pour l'entrée dans un réseau de sociabilité, la villa était, comme l'écrivait Carlo Goldoni, « un lieu commode pour rassembler de nombreuses personnes » à l'abri des regards et de la pesanteur des règlements institutionnels¹⁰⁸.

¹⁰⁵ *Ibid.em.*

¹⁰⁶ *Ibid.em.*

¹⁰⁷ Sur cette question, voir partie 3, chap. 1 et chap. 2.

¹⁰⁸ GOLDONI (Carlo), préface à *La Castalda* (1751). Pour une étude des rapports sociaux en villégiature tels que représentés au théâtre, voir COMPARINI (Lucie), « Carlo Goldoni. La servante et le maître : un mariage impossible ? », dans *Chroniques italiennes*, n° 27, 1991, p. 14-34.

3. Les *putte* en villégiature

En 1781, Luigi Ballarini écrivait à Andrea Dolfin, ambassadeur de Venise auprès du roi de France, que le patriciat dans son ensemble « [courait] à la campagne, à l'exemple du Sénat qui se prend deux mois de vacances »¹⁰⁹. De fait, au XVIII^e siècle, la villégiature sur les rives de la Brenta ou dans l'arrière-pays trévisan était devenue une habitude partagée par tous les patriciens suffisamment fortunés pour posséder une villa sur la Terre ferme, habitude à laquelle ne dérogeaient pas les gouverneurs des *ospedali*. Si l'on en croit Linda Urban, les Vénitiens connaissaient même deux périodes de villégiature, la grande, du 12 juin à la fin du mois de juillet, et la petite, en octobre et novembre, ce qui correspond effectivement aux périodes au cours desquelles les réunions des congrégations hospitalières se raréfiaient¹¹⁰.

Or, la vie sociale *in villa* s'organisait autour du jeu, de la conversation et des fêtes, mais aussi, et peut-être surtout, autour de la musique et du théâtre. Selon Piergiovanni Mometto, l'activité musicale constituait en effet une partie « extrêmement importante » de la villégiature, même si les informations sur les concerts donnés dans les villas de Terre ferme sont très parcellaires¹¹¹. La mention d'instruments de musique dans les inventaires n'est pas fréquente, ce que Piergiovanni Mometto explique par la possibilité qu'ils fussent apportés de Venise pour la seule saison de villégiature, mais aussi par la probabilité que les patriciens aient préféré se rendre au théâtre dans les villes de Terre ferme plutôt que d'organiser chez eux concerts et divertissements musicaux¹¹². Si la première hypothèse semble très plausible, la seconde en revanche est démentie par la présence d'instruments ou de salons de musique dans certaines villas, notamment celles de la famille Farsetti à Santa Maria di Sala, celle de la famille Rezzonico à Bassano del Grappa ou encore celle de la famille Querini à Altichiero¹¹³.

Les représentations théâtrales étaient de fait fréquentes dans les villas de Terre ferme, les patriciens eux-mêmes ne dédaignant pas d'y prendre part. C'est ainsi que Carlo Goldoni

¹⁰⁹ Lettre de Luigi Ballarini à Andrea Dolfin, 13 octobre 1781, cité par MAESTRI (Clarissa), *Lettere di Luigi Ballarini ad Andrea Dolfin. Ambasceria di Francia (28 settembre 1781 – 19 gennaio 1782)*, mémoire de maîtrise, Padoue : Università di Padova, 2001, p. 53.

¹¹⁰ URBAN (Linda), ROMANELLI (Giandomenico) et GANDOLFI (Fiora), *Venise en fêtes...*, *op. cit.*, p. 136. Sur la répartition annuelle des réunions de la congrégation dans les quatre *ospedali*, voir partie 1, chap. 4.

¹¹¹ MOMETTO (Piergiovanni), « La vita in villa », dans *Storia della cultura veneta*, Vicence : Neri Pozza, 1983, vol. 5-I, p. 625. La pratique musicale dans les villas de Terre ferme est attestée par de nombreuses représentations iconographiques, parmi lesquelles la toile de POZZOSERRATO (Luigi), *Concerto in villa*, Treviso, Museo Civico.

¹¹² *Ibid.*, p. 625-626. De fait, le théâtre Novo de Padoue connaissait deux saisons florissantes en juin et en octobre, alimentées par la présence des patriciens de Venise sur la Terre ferme (voir SARTORI (Claudio), *I libretti italiani...*, *op. cit.*, *passim*).

¹¹³ MOMETTO (Piergiovanni), « La vita in villa... », *op. cit.*, p. 625-626. Sur le salon de musique de la villa Rezzonico, voir NOE (Enrico), « *Rezzonorum cineres*. Ricerche sulla collezione Rezzonico », dans *Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e storia dell'arte*, 1980, p. 173-306.

évoquait les talents d'acteur de Lodovico Widmann, qui se mettait lui-même en scène dans sa villa de Bagnoli di Sopra et conviait à jouer avec lui les *nobiluomini* Giovanni Mocenigo et Alvise Priuli, ainsi que les patriciennes Quintilia Rezzonico Widmann, Elisabetta Mocenigo Venier, Cecilia Zorzi et Loredana Priuli¹¹⁴ :

Cet homme riche et généreux était toujours entouré d'une nombreuse et belle compagnie et l'on jouait la comédie ; lui-même participait et, sérieux comme il était, on ne pouvait pourtant trouver Arlequin plus allègre et plus vif. Il avait étudié Sacchi et l'imitait à la perfection. [...] Quand il joue le rôle de Truffaldino, j'en oublie Sacchi et Catolin¹¹⁵.

L'exemple le plus célèbre de théâtre *in villa* est bien évidemment celui de la villa Contarini à Piazzola où, à défaut de jouer lui-même, Marco Contarini faisait représenter des pièces par de jeunes musiciennes qu'il formait également sur place à la musique¹¹⁶. Trente-huit jeunes filles, éduquées dans le « lieu des Vierges », conservatoire fondé à cet effet par le patricien, étaient ainsi destinées à exécuter concerts de musique chorale et instrumentale pour le plaisir des invités du maître des lieux. Les livrets étaient édités par l'imprimerie se trouvant dans la villa et conservés dans la bibliothèque auprès des nombreuses partitions rassemblées par le patricien¹¹⁷. La salle de concert jouissait d'une excellente acoustique et accueillait familiers et hôtes de passage, parmi lesquels des visiteurs de marque, tel le duc de Brunswick qui vint passer en août 1785 quelques jours à Piazzola, marqués par de nombreuses célébrations musicales¹¹⁸.

Même si l'on ignore le cas particulier de la villa Contarini à Piazzola, ce n'est certainement pas un hasard si la quasi-totalité des acteurs patriciens de la villa Widmann étaient, tout comme les deux propriétaires d'instruments de musique relevés par Piergiorgio Mometto, gouverneurs d'*ospedale*, tandis que la seule famille disposant d'un imposant salon de musique étant également très investie dans l'activité musicale des institutions charitables.

¹¹⁴ URBAN (Linda), ROMANELLI (Giandomenico) et GANDOLFI (Fiora), *Venise en fêtes...*, *op. cit.*, p. 140.

¹¹⁵ GOLDONI (Carlo), *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, nouv. éd. par N. Jonard, Paris : Aubier, 1992, XL-707 p. [éd. orig. Paris, 1787], p. 152.

¹¹⁶ Sur l'activité artistique dans la villa de Piazzola à l'époque de Marco Contarini, voir LAINI (Marinella), *Vita musicale...*, *op. cit.*, p. 148-152.

¹¹⁷ BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA, *I codici musicali contariniani del sec. 17 nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*, Venise : F. Ongania, 1888, xxx-121 p.

¹¹⁸ URBAN (Linda), ROMANELLI (Giandomenico) et GANDOLFI (Fiora), *Venise en fêtes...*, *op. cit.*, p. 132-135. À l'occasion de ces festivités fut imprimé sur place *L'orologio del piacere* de Francesco Maria Piccioli, dans lequel était notamment représenté le banquet donné en l'honneur du duc de Brunswick dans la salle de musique de la villa. On y voyait, dans une tribune circulaire, les musiciennes chanter et jouer de nombreux instruments, parmi lesquels figuraient trompettes, violes, violons, contrebasse et clavecin (PICCIOLI (Francesco Maria), *L'orologio del piacere che mostra l'ore del dilettevole soggiorno hauto dall'altezza serenissima D. Ernesto August.*, Treviso : Canova, 2003, [réimpr. anast. de Piazzola, 1685], n. p.).

De fait, Daniele Farsetti, dont la villa était pourvue d'un clavecin, avait occupé en 1777 la charge de surintendant au chœur aux Derelitti, tandis qu'Angelo Querini, qui avait également choisi de laisser un clavecin à demeure dans sa maison de campagne, était nommé en 1792 député à l'église et au chœur par la congrégation de la Pietà. Il est dès lors licite de supposer que ces gouverneurs aient profité de leur situation privilégiée de bienfaiteurs des filles du chœur pour emmener ces dernières *in villa* et faire profiter à leurs invités d'un concert privé des *putte*.

C'était manifestement le cas de la famille Rezzonico, dont le patronage musical ne se limita pas à la charge de gouverneur assumée aux Mendicanti ou aux Derelitti par plus de la moitié de ses membres masculins entre 1656 et 1780. Dès le début du XVIII^e siècle, en effet, Vittoria Barbarigo Rezzonico, épouse du gouverneur des Mendicanti Giovanni Battista, avait assumé la fonction de bienfaitrice de l'une des meilleures chanteuses de l'*ospedale*, Cecilia Tonini. En mai 1728 et en septembre 1729¹¹⁹, la musicienne obtint l'autorisation de passer un mois sur la Terre ferme auprès de sa bienfaitrice. En octobre 1730, ce furent trois musiciennes du chœur qui se rendirent *in villa*, probablement dans la villa Rezzonico ou dans la villa Donà, appartenant à la famille des protectrices de Maria Bassa et Cecilia Tonini. Si cette dernière était chanteuse, la première était à la fois chanteuse et violoniste, tandis que la troisième *putta* obtenant une autorisation de sortie, Meneghina Gaggio, était très probablement claveciniste. Maria Bassa et Cecilia Tonini étaient suffisamment douées pour avoir obtenue le rang de *maestra* et on peut supposer que le choix des musiciennes autorisées à passer un mois en villégiature n'était pas dû au hasard : qu'elles aient été les hôtes de Vittoria Barbarigo Rezzonico ou de Lucietta Zorzi Donà, elles constituaient à elles trois un parfait ensemble de musique de chambre, apte à divertir les invités des patriciennes.

Lorsqu'une même *putta* obtenait chaque année l'autorisation de quitter son *ospedale* pour se rendre sur la Terre ferme, auprès d'une ou plusieurs familles patriciennes, on pouvait raisonnablement douter qu'il s'agissait réellement d'une cure destinée à soigner les divers problèmes de santé évoqués par le médecin de l'*ospedale*¹²⁰. Maria Bassa obtint ainsi entre 1725 et 1762 pas moins de trente-trois autorisations de sorties pour aller se soigner un mois sur la terre ferme. La plupart du temps, elle se rendit chez l'un des gouverneurs de l'*ospedale*, l'abbé Filippo Donà, accompagné par lui-même ou par sa mère, Lucietta Donà Zorzi, elle-

¹¹⁹ Venise, ASV, OLP, b. 651, 23 mai 1728 et 18 septembre 1729.

¹²⁰ Parmi les attestations médicales accompagnant les demandes de sortie des musiciennes de la Pietà ou des Mendicanti se trouvaient ainsi, aux côtés de maladies bien identifiées, les mentions de maux aussi divers que « *isteriche convulsioni* », « *acerbo dolore di testa* », « *incomodi renali e ippocondriaci* », « *attacchi febrili* » « *unflatto ippocondriaco et uterino con evaporation al cappo* » ou tout simplement « *incomodi* ».

même épouse en secondes noces d'un gouverneur des Mendicanti, Giacomo Zorzi. En 1726, toutefois, Maria Bassa demanda à accompagner en villégiature Lucchese Loredan Ruzzini, épouse d'un autre gouverneur, Antonio Loredan Ruzzini¹²¹. Le nom de la musicienne apparaissait également lié à celui de la famille Venier *San Vio* : en 1751, la musicienne passa un mois sur la terre ferme en compagnie de Samaritana Dolfin Venier, épouse de Girolamo Venier, lui-même futur gouverneur aux Derelitti et aux Incurabili¹²². Le frère de Girolamo Venier, Nicolò, était lui-même, depuis 1726, gouverneur aux Mendicanti et Samaritana Dolfin Venier faisait également office de bienfaitrice pour deux autres musiciennes réputées du chœur de cet *ospedale*, la chanteuse Angela Cristinelli et l'organiste Francesca Rossi.

Un autre exemple intéressant est fourni par Teresa Turchetti, réputée excellente chanteuse et virtuose du violon, qui obtint vingt-six autorisations de sorties entre 1731 et 1765, parmi lesquelles dix au moins avaient pour destination une villa patricienne de Terre ferme. Il est particulièrement intéressant de noter que la musicienne avait plusieurs bienfaiteurs issus du patriciat : liée à la famille Riva à travers le patronage de Chiara Cellini Riva, mais aussi l'amitié avec la fille de celle-ci, Antonia, sœur et nièce de gouverneur d'*ospedale*, la musicienne bénéficiait également de la protection du gouverneur Filippo Donà et de Quintilia Rezzonico Widmann, fille, sœur et mère de gouverneur. Dans ce cas précis comme dans celui de Francesca Rossi, invitée en 1750 par Samaritana Dolfin Venier et en 1759 par Marina Sanudo, il s'agissait probablement pour les bienfaitrices de faire étal de leur pouvoir à travers l'obtention d'un privilège rare, celui d'offrir à domicile un concert donné par une virtuose, ancienne enfant prodige connue de tous les mélomanes¹²³.

Ces quelques exemples illustrent l'absence d'un lien exclusif entre musiciennes et bienfaiteurs : de même que les patriciennes pouvaient accueillir plusieurs *putte* simultanément, les filles du chœur pouvaient être liées à différentes familles, le nombre de leurs protecteurs étant semble-t-il proportionnel à leur talent. Les liens entre patriciens et *putte* pouvaient également prendre la forme d'un engagement comme *zia di educazione*, la musicienne étant alors chargée de dispenser des leçons de musique à l'une des filles de la famille. Ces leçons avaient lieu au sein de l'*ospedale*, mais pouvaient bien entendu se poursuivre pendant la villégiature. On peut ainsi imaginer que les autorisations de sorties accordées en 1749, 1754 et 1761 à Paolina Taneschi pour se rendre auprès de Quintilia

¹²¹ Venise, IRE, MEN B 5, 27 septembre 1726.

¹²² Venise, IRE, MEN B 6, 9 mai 1751.

¹²³ Teresa Turchetti était entrée dans le chœur des Mendicanti à l'âge de treize ans, déjà formée au chant et au violon (Venise, IRE, MEN B 5, 20 janvier 1720 n. st.). Le cas de Francesca Rossi, parfait exemple de précocité musicale, est évoqué en détails partie 3, chap. 1.

Rezzonico Widmann avait non seulement pour but de permettre à la famille Widmann d'avoir à sa disposition pendant un mois une excellente musicienne, mais également d'offrir à celle-ci la possibilité de continuer à dispenser des leçons de musique à la fille de la patricienne, qui lui avait été confiée *in educazione* à la fin des années 1749.

La poursuite de l'activité pédagogique des filles du chœur était autorisée par les gouverneurs pendant la villégiature, comme l'indique l'autorisation obtenue en 1760 par Lelia Achiappati d'accompagner sur la Terre ferme sa *maestra* Antonia Cubli afin que cette dernière puisse continuer à lui dispenser ses leçons¹²⁴. Rien n'indique qu'il n'en ait pas été de même avec les petites patriciennes se trouvant le reste de l'année *in educazione* dans un *ospedale*. Or, si les gouverneurs acceptaient que des leçons de musique fussent dispensées en dehors des murs de leur institution, il était aisé d'élargir cette activité musicale à l'exécution de concerts, notamment lorsque les auditeurs étaient ces mêmes gouverneurs auxquels revenaient d'autoriser ou non les musiciennes à quitter leur *ospedale* le temps d'une saison de villégiature.

¹²⁴ Venise, IRE, MEN B 7, 29 septembre 1760.

CONCLUSION

« À Venise, la dimension privée n'existe pas, tout est *public* »¹. Cette affirmation péremptoire d'Alessandro Fontana posait une question fondamentale pour la compréhension de l'activité musicale dans les *ospedali* entre XVII^e et XVIII^e siècles. La dimension publique de la musique sacrée exécutée dans ces institutions entrainait en effet en contradiction avec la réclusion relative à laquelle étaient contraintes les musiciennes, et le fait que les œuvres étaient exécutées depuis l'espace privé, seuls le son des instruments et la voix des chanteuses faisant le lien entre les deux espaces. La frontière entre espace public et espace privé était en outre floue, des lieux intermédiaires apparaissant au cours du XVIII^e siècle, dans lesquels s'exécutaient aussi bien des œuvres sacrées que de la musique profane. Cette double opposition entre espace public et espace privé, œuvres laïques et œuvres religieuses, était relayée par la fonction même de la musique exécutée par les *putte*, qui pouvait être destinée à la louange divine comme à la glorification de la République, ce qui contribuait à brouiller les pistes. Au XVIII^e siècle, l'habitude prise par les gouverneurs de faire intervenir les filles du chœur, dont ils étaient censés régler les sorties, lors de concerts organisés dans leurs demeures particulières, venait troubler davantage encore ces catégories.

À Venise, comme dans la Rome baroque étudiée par Renata Ago, l'opposition public/privé apparaissait dépourvue de sens et devait être remplacée par la notion de continuité entre sphère publique et sphère privée, l'une et l'autre étant indissociables². Dans le cas de la musique hospitalière, cette confusion était particulièrement sensible, notamment à travers l'attitude des gouverneurs : personnes privées coordonnant l'activité des *ospedali*, ils n'en étaient pas moins liés aux instances dirigeantes de la République, et agissaient en conséquence, n'hésitant pas à faire participer les *putte* aux spectacles organisés par les autorités vénitiennes pour la venue de grands personnages. Dans ce cas, la confusion pouvait

¹ FONTANA (Alexandre), « La vérité des masques », dans FONTANA (Alessandro) et SARO (George), *Venise 1297-1797...*, op. cit., p. 252.

² « Il senso somune contemporaneo è portato a mascherare con le antitesi privato/pubblico, essere/apparire, morale/materiale, simbolico/reale, la fondamentale unità del modo in cui ciascun individuo – e ciascun gruppo – dà ordine e significato al mondo in tutti i diversi contesti nei quali si trova ad agire. Ma la costruzione di queste antitesi è per l'appunto una costruzione storica, della quale è possibile individuare solo poche, labili tracce nella Roma barocca. Più che come antitesi, quelle categorie vengono usate infatti come poli di un continuum : contrapporre è un'operazione priva di senso, ed è solo in base a queste premesse che si riescono a capire una serie di comportamenti » (AGO (Renata), *Carriere e clientele nella Roma barocca*, Rome : Laterza, 1990, p. 5).

une fois encore être entretenue, notamment à travers un jeu de dissimulation. Ainsi, lorsque les hôtes de marque étaient conviés à un concert dans l'enceinte de l'*ospedale*, les musiciennes pouvaient, au choix, jouer et chanter derrière des grilles, plus ou moins visibles selon que le voile était ou non abaissé. Mais l'orchestre et le chœur pouvaient également être vus des auditeurs, eux-mêmes optant parfois pour la dissimulation de leur identité, à travers le choix de l'incognito, ou celle de leur visage, grâce au port du masque. C'était tout un éventail de situations intermédiaires qui était proposé aux étrangers de passage et aux Vénitiens eux-mêmes, le masque agissant à la fois comme un travestissement et un élément de reconnaissance mais aussi, au même titre que les grilles dissimulant les musiciennes, comme une sorte de voile de Poppée excitant la curiosité, voire créant « les conditions de complicité propice à l'aventure galante »³.

L'usage que faisait Francesco Guardi des masques, dans sa représentation du concert donné en 1782 par les *putte* pour le « comte et la comtesse du Nord », rappelait certainement cette fonction (cf. annexe 11). Absents du tableau de Gabriel Bella, les personnages en *bauta* et *tabarro* avaient le double rôle de guider le regard depuis les musiciennes, également vêtues de noir et blanc, jusqu'aux auditeurs, mais aussi d'encadrer visuellement les invités en l'honneur desquels était offert le concert. Enfin, il est possible que le peintre ait choisi de rappeler ainsi que le concert se déroulait dans un *casino*, où les patriciens devaient se rendre en masque, à moins qu'il s'agisse simplement de rappeler l'incognito théorique sous lequel devait se dérouler le voyage du couple russe.

L'épineuse question du passage du cadre privé au cadre public se posait avec plus d'acuité encore pour l'usage personnel que les gouverneurs faisaient parfois des chœurs, dans le cadre des académies organisées dans leurs palais vénitiens ou dans leurs villas de Terre ferme. Bien que lieux privés, ces palais et villas n'entraient pas, du moins lorsque s'y déroulaient de grandes fêtes, dans la sphère de l'intime, les concerts des *putte* étant au contraire l'occasion d'inviter voisins et amis pour leur offrir, de façon officielle, le spectacle des musiciennes les plus en vue de Venise. Le jeu de la dissimulation était alors remplacé par une présentation ostentatoire des merveilles de la République, dont le talent n'aurait dû théoriquement servir qu'à la louange divine et à la gloire de Venise. Le caractère exceptionnel de cette exhibition était renforcé par l'aspect artificiellement intime des concerts, l'espace privé du palais ou de la villa adoptant alors, le temps d'un concert, les caractéristiques de l'espace public, ou du moins de la « sphère publique moderne » telle que définie par Jürgen

³ BERTRAND (Gilles), « Masque et séduction dans la Venise de Casanova », dans *Dix-huitième siècle*, n° 31, 1999, p. 425.

Habermas⁴. De même que le texte littéraire pouvait recréer, notamment à travers l’usage de la première personne, une image fictive de la sphère intime, l’obtention par les gouverneurs du privilège de disposer pour leur plaisir et celui de leurs invités de musiciennes destinées exclusivement au bien public faisait se superposer les sphères publiques et privées. La « mise en scène d’une pratique privée » créait ainsi « une situation paradoxale. L’intime [faisait] vrai mais pour faire vrai [devenait] public. [...] Le secret de l’espace privé ne [trouvait] son efficace qu’en cessant de l’être »⁵. Dans le cas des lieux de musique vénitiens, l’affirmation de Laure Gauthier et Mélanie Traversier prend tout son sens : « le caractère public d’une pratique n’est pas déterminé par le lieu [...] mais bien par l’usage social qui en est fait : c’est cet usage qui l’insère ou non dans “l’espace public” »⁶.

Ce constant va-et-vient entre sphère publique et sphère privée, qui allait de pair avec un mouvement continu entre musique profane et musique sacrée, traduisant lui-même les liens étroits existant entre théâtres et *ospedali*, les compositeurs comme les gouverneurs jouant le rôle d’intermédiaires, était le corollaire d’une évolution dans l’expression de la puissance de la République et de ses serviteurs. Alors que la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle avaient vu le développement de fastueuses cérémonies publiques, visant à impliquer l’ensemble de la communauté civique dans l’expression collective du pouvoir de Venise, les spectacles organisés à partir des années 1650 pour honorer les visiteurs illustres prirent progressivement une forme plus intime. Le peuple de Venise n’était plus convié à ces fêtes de plus en plus intimes, organisées pour le compte de la République par des particuliers, qui avaient le devoir d’organiser le spectacle de la puissance symbolique de Venise à travers les concerts, les soirées dans les *ridotti* ou les bals en petit comité. Progressivement, l’expression du pouvoir était passée de l’ostentation à la concession de privilèges rares, dont les concerts privés des *putte* constituait un exemple.

⁴ HABERMAS (Jürgen), *L’espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, nouv. éd., Paris : Payot, 1993, 324 p.

⁵ GOULEMOT (Jean-Marie), « Les pratiques littéraires ou la publicité du privé », dans ARIÈS (Philippe) et DUBY (Georges), *Histoire de la vie privée*, Paris : Seuil, 1986, t. III, p. 393-397.

⁶ GAUTHIER (Laure) et TRAVERSIER (Mélanie), « Introduction » dans GAUTHIER (Laure) et TRAVERSIER (Mélanie) (dir.), *Mélodies urbaines : la musique dans les villes d’Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 18.

PARTIE 3

« UNE ÉDUCATION QUI PARAÎT PLUS PROPRE À FORMER DES LAÏS ET DES ASPASIES QUE DES RELIGIEUSES OU DES MÈRES DE FAMILLE » ?

Les *oratorios* que donnent les *conservatoires*, tiennent lieu pour tout le monde de l'office de l'après-dîné. Dans ces conservatoires administrés avec ferveur par quelques vieux sénateurs, des orphelines, ou filles trouvées, sont élevées, entretenues et dotées des fonds très considérables affectés à chacune de ces maisons, sous la direction des meilleurs maîtres. La musique fait la partie capitale d'une éducation qui paroît plus propre à former des Laïcs et des Aspasiens, que des religieuses ou des mères de famille. La plus brillante musique [...] est exécutée, et pour la partie vocale, et pour la partie instrumentale, uniquement par les filles de la maison, que l'on voit à travers la grille garnie d'un crêpe léger, se trémousser, et se donner tous les mouvemens qu'exige l'exécution de la musique la plus vive : le tout presque toujours à l'italienne, c'est-à-dire, sans battement de mesure.

GROSLEY (Pierre-Jean), *Nouveaux mémoires, ou observations sur l'Italie et les Italiens, par deux gentilshommes suédois*, 1764.

L'affirmation de Pierre-Jean Grosley selon laquelle l'éducation dispensée dans les *ospedali* aurait eu pour effet de former des hétaires plus que des jeunes femmes vertueuses et de bonnes chrétiennes s'inscrivait dans une tradition bien ancrée de dénigrement de ces institutions mal connues des voyageurs. La prédominance de la musique dans les enseignements dispensés aux *putte* semblait suffisante au voyageur pour affirmer que ces dernières ne sauraient devenir de pieuses moniales ou de bonnes mères de famille, mais pourraient en revanche venir grossir les rangs des « courtisanes honnêtes » si célèbres à

Venise et que le voyageur comparait aux courtisanes de la Grèce antique¹. La visée polémique du voyageur ne faisait aucun doute, la description qu'il faisait des « tremoussements » des musiciennes lors des concerts visant à jeter le doute sur leur supposée pudeur.

Le lien entre mœurs douteuses et pratique musicale féminine n'était pas nouveau : dès lors qu'il sortait du strict cadre domestique, l'exercice de la musique par des femmes était sujet à caution. Agnès Fine écrivait à ce sujet que « la musique parfait la séduction de la jeune fille à marier, et à ce titre elle est nécessaire, mais le charme produit par la musique féminine doit être strictement contrôlé »². Tant que les femmes se limitaient à apprendre la musique pour chanter en famille ou à jouer de l'épinette pour divertir leurs invités, dans un cadre strictement privé, la pratique de la musique était assimilée à n'importe quelle autre vertu que devait posséder une bonne maîtresse de maison. En revanche, l'opprobre était rapidement jeté sur une femme pratiquant son art en public, assimilée à ces courtisanes qui, depuis les joueuses d'*aulos* athéniennes jusqu'aux *cortegiane oneste* vénitiennes, usaient de leurs talents musicaux pour divertir les hommes³. Si la naissance de l'opéra et l'ouverture au grand public des théâtres institutionnalisait la pratique musicale féminine, la figure de la cantatrice restait liée au libertinage, le fait de se produire en public jetant le doute sur la vertu des comédiennes. « Les femmes de théâtre n'ont pas de préjugés », aurait dit en 1782, Agostino Del Bene, alors consul de Rome à Venise, « celle qui le veut peut se divertir, même si elle n'est pas mariée »⁴. Il faisait écho à Jean-Jacques Rousseau qui se demandait, lors de son séjour vénitien en 1744,

¹ « Cet état étoit précisément celui dans lequel les Laïs, les Aspasiés, les Léontium ont contribué à l'illustration du beau siècle d'Athènes ; celui dans lequel Louise Labbé, Ninon Lenclos, Marion de Lorme, se sont fait en France un nom qui dure encore ; étoit infiniment moins dangereux pour les mœurs publiques que celui des *filles entretenues* » (GROSLEY (Pierre-Jean), *Nouveaux mémoires, ou observations sur l'Italie et les Italiens, par deux gentilshommes suédois*, Londres : J. Nourse, 1764, p. 14).

² FINE (Agnès), « Éditorial », dans *Clio, la revue d'histoire des femmes*, n° 25, 2007, p. 7.

³ Sur l'activité musicale des courtisanes dans la Grèce antique, on consultera avec profit IRIARTE (ANA), « Chanter, enchanter en Grèce ancienne. À propos de Sappho, femme poète et dixième muse », dans *Clio, la revue d'histoire des femmes*, n° 25, 2007, p. 27-43. Sur les courtisanes dites « honnêtes » et leur rapport à la musique, je renvoie à l'ouvrage de FELDMAN (Martha) et GORDON (Bonnie), *The courtesan's arts : cross-cultural perspectives*, Oxford : Oxford University press, 2006, 424 p. et aux articles de SANTORE (Cathy), « Julia Lombardo, "somtuosa meretrize" », dans *Renaissance quarterly*, n° 41, 1988, p. 58-60 ; et NEWCOMB (Anthony), « Courtesans, muses or musicians ? Professional women musicians in sixteenth-century Italy », dans BOWERS (Jane) et TICK (Judith) (dir.), *Women making music : the Western art tradition, 1150-1950*, Urbana : University of Illinois press, 1987, p. 90-115.

⁴ Venise, ASV, *PSO*, B 80, s.d. Le rapprochement entre activité théâtrale et vie dissolue n'était pas réservé aux comédiennes italiennes : les actrices parisiennes n'avaient pas meilleure réputation, si l'on en croit les pamphlets écrits à la fin du XVII^e siècle sur la Champmeslé, ou encore ce témoignage de 1781 : « J'ai toujours entendu dire qu'il n'y a qu'un Paris pour tout. – On a raison ; demeurez avec nous, croyez-moi : la province est le tombeau des plaisirs ; ici ils renaissent presque à chaque pas. Vous voyez cette femme parée magnifiquement, que l'on suit en foule : c'est une actrice de l'Opéra, femme charmante ! Je la connais beaucoup, et je ne puis m'empêcher de l'admirer ; elle a l'âme noble, elle a déjà ruiné quatre seigneurs : mais elle fait beaucoup de bien, et je vous proteste qu'elle est préférable à cent dévotes qui ne donneraient pas une obole pour arracher une pauvre famille à la misère » (*Paris vu tel qu'il est*, Londres / Paris : s.n., 1781, 31 p.).

« comment un état dont l'unique objet est de se montrer au public et, qui pis est, de se montrer pour de l'argent, conviendrait à d'honnêtes femmes »⁵.

La figure des *putte*, à la lisière entre musiciennes publiques, assimilées aux comédiennes de l'opéra, et religieuses choristes réservant leur art à la louange divine, peinait à trouver sa place dans une vision dichotomique de la pratique musicale féminine. Pourtant, une recherche rigoureuse dans les archives dément les affirmations de Pierre-Jean Grosley : si les *ospedali* offraient évidemment des cas des musiciennes libertines, ayant rompu la clôture qui leur était imposée pour s'enfuir en compagnie de leur amant, l'immense majorité des renseignements fournis par les documents donnent l'image d'une communauté de demoiselles réellement vertueuses et relativement respectueuses des règlements édictés par les congrégations. Il va de soi que ces règlements, imités de la règle monastique mais appliqués à des pensionnaires n'ayant pas prononcé de vœux, étaient souvent perçus comme contraignants par des musiciennes prenant progressivement conscience de leur pouvoir au sein des chœurs. La comparaison entre documentation normative et archives courantes des congrégations fournit ainsi l'image fragmentée d'une réalité bien moins monolithique que ne pourraient le laisser croire les seuls statuts.

Ainsi, la superposition de différentes catégories de *putte*, jouissant de privilèges spécifiques selon leur âge, leur fonction et l'utilité réelle que leur attribuaient les gouverneurs, donnait lieu à une myriade de situations différentes au sein de la famille théoriquement homogène des « filles du lieu », selon la terminologie en vigueur dans les documents. Une étude précise des différentes sources disponibles (documents émanant des *ospedali*, mais également témoignages des voyageurs et sources littéraires) permet de nuancer à la fois l'image faussement harmonieuse donnée par les statuts, mais également les idées couramment diffusées par les contemporains. C'est ainsi que le roman satirique d'Antonio Piazza, *L'impresario in rovina*, à travers les récriminations d'une fille du chœur imaginaire, faisait des conditions de vie à l'*ospedale* de la Pietà une description fort peu bienveillante :

Si l'on ne voulait aimer que pour aimer et si l'on préférait la beauté et la jeunesse à l'intérêt, on ne mangerait jamais rien d'autre qu'une misérable assiette de soupe, un morceau de viande tout juste bon à apaiser la faim d'un enfant et une bouchée de fromage de la taille de ceux que l'on utilise pour attraper les souris. On ne boirait jamais rien d'autre que des boissons de convalescents, on ne sortirait jamais de la pénurie. On dormirait toujours sur une couche digne d'un chien, on resterait toujours entre quatre murs. Je sais bien, moi, que nous restons au sec parce

⁵ ROUSSEAU (Jean-Jacques), « J. J. Rousseau, citoyen de Genève à M. d'Alembert sur son article "Genève", dans le septième volume de l'Encyclopédie et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville », dans *Œuvres complètes*, Paris : Aubier, 1832, t. 1, p. 359.

que les gouverneurs veulent nager, qu'ils boivent leur vin pur quand ils nous le font servir coupé d'eau, que la fleur de leur farine est pour eux, tandis que l'*ospedale* n'a que le son. Je sais que l'on élève de superbes édifices pour leur usage, et qu'ils font bombance et s'abreuvent de ces nourritures qui devraient servir à nous nourrir. Mais à quoi sert de savoir tout cela ? Le zèle public et la charité privée des hommes de bien sont toujours trompés. Si nous voulons un lit moelleux, un bon repas, des vêtements, , des bijoux et des divertissements, il faut aimer, ou feindre d'aimer, un [homme] qui puisse et qui veuille dépenser⁶.

Si les archives nous apprennent que les conditions de vie des *putte* n'étaient pas aussi mauvaises que l'affirmait la Giulietta d'Antonio Piazza, le romancier puisait toutefois à la source du véridique pour expliquer les raisons du mécontentement de sa musicienne. De fait, plusieurs statuts cohabitaient au sein d'un même *ospedale*, des privilèges étant attribués à certaines *putte* en fonction de leur âge, de leur talent pour la musique ou de leur utilité, réelle ou supposée, pour l'*ospedale*. Cette multitude de situations coexistant dans un univers clos, marqué par la vie communautaire et la volonté des gouverneurs d'éviter l'émergence de trop fortes individualités, entraînait indiscipline et rebellions, mais favorisait également la naissance de puissants liens d'affection entre des jeunes filles trouvant derrière les murs de l'*ospedale* une véritable famille de substitution.

La dernière affirmation de la chanteuse inventée par Antonio Piazza, qui proposait comme unique moyen d'échapper aux sordides conditions de vie de l'*ospedale* de trouver un bon parti susceptible de l'épouser, rejoignait les accusations lancées par Pierre-Jean Grosley qui doutait des capacités des institutions vénitienes à former, comme elles l'affirmaient, des candidates parfaites à la vie monacale ou matrimoniale. Bien qu'il soit difficile de connaître les réelles motivations des *putte* quittant leur institution d'origine pour se marier ou entrer dans les ordres, une étude approfondie des documents disponibles sur les musiciennes ayant fait ce choix laisse supposer que la situation était, une fois encore, plus complexe que ce que laissaient apparaître les chroniqueurs. Qu'elles fussent devenues religieuses ou mères de famille, les anciennes pensionnaires des *ospedali* ayant fait le choix de quitter leur institution semblaient bien avoir reçu la formation adéquate leur permettant précisément d'échapper au sort auquel leur misère initiale semblait les avoir condamnées. Si rares furent celles qui devinrent épouse d'homme d'État ou servirent de modèle à un moderne Praxitèle, elles obtinrent en revanche, grâce à la formation que leur dispensèrent les *ospedali*, les moyens d'acquérir une véritable place dans la société.

⁶ PIAZZA (Antonio), *L'impresario in rovina ovvero Gl'intempestivi amori di Patagiuro*, Venise : Fratelli Bassaglia - Giovanni Gatti, 1784, p. 11.

CHAPITRE 1

ENTRE DISCIPLINE ET TRANSGRESSIONS :

VIE QUOTIDIENNE DES MUSICIENNES DES *OSPEDALI*

Si l'on en croit les statuts de l'*ospedale* des Derelitti, imprimés en 1704 seulement mais qui reprenaient largement les règlements manuscrits du XVI^e siècle, filles du chœur comme filles du commun étaient soumises à une discipline stricte. Leur journée était rythmée par les offices et les oraisons : réveillées par la cloche de l'Angelus, elles commençaient leur journée en récitant en commun, à voix haute, un *Miserere*, suivi d'un *De profundis* et d'un *Salve Regina*. Sous la conduite de la « semainière », l'une des *maestre* nommée chaque semaine pour seconder la prieure, elles allaient ensuite à l'oratoire faire leurs prières, avant de retourner dans les dortoirs faire leurs lits et les tâches ménagères quotidiennes, le tout en silence « et avec modestie »¹. Après une demi-heure, la semainière agitait une clochette, indiquant qu'il était temps pour chacune de rejoindre son atelier, son atelier, qui la salle d'exercice ou d'apprentissage, où elles vaqueraient à leurs occupations tout en récitant l'office de la Sainte-Vierge pour le salut des âmes des gouverneurs et de tous les pensionnaires de leur *ospedale*. Au signe de la semainière, qui portait une croix processionnelle, toutes les pensionnaires, en rang par deux, se dirigeaient vers la chapelle, où elles allaient entendre la messe en chantant une hymne ou un psaume.

Après la messe, chacune retournait à son ouvrage jusqu'à l'heure du déjeuner. Les pensionnaires se rendaient ensuite au réfectoire en chantant, en rang par deux, après avoir récité un *Pater noster* et un *Ave Maria* à genoux. Le déjeuner commençait par un lavage de mains suivi d'un *Benedicite* et se prenait en silence, la semainière seule lisant à voix haute l'Évangile². À la fin du repas, un nouveau *Benedicite* était récité, puis un *Te Deum*, à genoux. Après une demi-heure de récréation, qui devait se dérouler « dans le silence et dans le calme », et un bref passage par l'oratoire, chacune retournait à son ouvrage, les vêpres et les complies étant récitées pendant le travail, de même que la litanie des saints en l'honneur des

¹ *Capitoli et ordini per il buon governo del pio hospitale de poveri derelitti appresso Santi Giovanni e Paolo*, Venise : A. Tivani, 1704, p. 39-42.

² Si les statuts de précisaient pas l'ouvrage destiné à être lu pendant le repas, une note des députés aux filles des Derelitti, rédigée en 1770, indique qu'il s'agissait de l'Évangile (Gênes, Archivio storico dei padri somaschi (APS), Ven. 2866, transcrit par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento : quadro storico e materiali documentari*, Florence : L. S. Olschki, 2006, « Materiali documentari », p. 152).

gouverneurs et des bienfaiteurs de l'*ospedale*. D'autres oraisons étaient conseillées, notamment, à la sonnerie de l'Angélus, « quelques *De profundis* pour l'âme de celles et ceux qui sont morts dans les infirmeries des pauvres de cet hôpital ». La récitation quotidienne des sept psaumes pénitentiels, facultative pendant le temps ordinaire, était obligatoire en temps de Carême. La journée de travail s'achevait à la tombée du jour et était suivie d'une nouvelle série d'oraisons à voix basse dans l'oratoire, avant le dîner qui se déroulait de la même façon que le déjeuner. Après le dîner, un quart d'heure était consacré aux oraisons ou aux exercices spirituels, avant que ne sonne la clochette de la semainière, signe que toutes les pensionnaires devaient se diriger vers les dortoirs où la semainière récitait à voix haute un *Miserere* et un *De profundis* tout en aspergeant les lits d'eau bénite, pendant que l'une des jeunes filles fermait toutes les portes et fenêtres à clef.

L'organisation quasi-monacale de la vie quotidienne et l'importance accordée à la fréquentation régulière des sacrements ainsi qu'à l'apprentissage de la doctrine chrétienne étaient une mise en pratique des préconisations de Girolamo Miani. Celui-ci avait en effet rappelé en 1535 que « le travail, la dévotion et la charité [étaient] les fondements de cette œuvre »³. L'éducation donnée aux enfants avait pour but premier d'en faire de bons chrétiens, condition *sine qua non* pour élever l'âme et l'extraire des dangers auxquels la misère l'avait exposée. Le travail, toujours lié aux oraisons, était l'instrument temporel du salut, éloignant les enfants de l'oisiveté et leur permettant, une fois devenus adultes, de s'insérer dans la société.

Hormis la participation aux offices et la récitation des prières, les statuts organisaient, avec un luxe de détails plus ou moins grand selon les *ospedali*, la vie quotidienne de l'ensemble des pensionnaires, depuis le déroulement de la journée jusqu'aux punitions infligées aux récalcitrants, en passant par la fréquence des communions et des confessions. L'attention était portée tout particulièrement sur les filles du chœur et celles du commun, sujettes à de plus nombreuses interdictions du fait de leur sexe. Les congrégations, qui exerçaient une forme d'autorité parentale sur les jeunes filles confiées aux *ospedali*, quand bien même elles n'étaient pas orphelines, veillaient tout particulièrement à ce que ces dernières fussent obéissantes, humbles et dévotes, qualités nécessaires à la bonne réputation des institutions qui les hébergeaient. Si les règlements en vigueur dans les *ospedali* rappelaient par bien des aspects la règle monastique, ils semblent toutefois n'avoir pas été

³ Lettre de Girolamo Miani à Agostino Barili (Venise, 5 juillet 1535), cité par PELLEGRINI (Carlo), « San Girolamo Miani, i Somaschi e la cura degli orfani nel secolo XVI », dans *San Girolamo Miani e Venezia nel V° centenario della nascita*, Venise : I.R.E., 1986, p. 17.

appliqués dans toute leur rigueur : contrairement aux religieuses, les *putte* n'étaient pas astreintes à la clôture, et les permissions de sortie ou de visite constituaient autant de fenêtres sur le monde, ferments de rébellion. Cela prit la forme, notamment au XVIII^e siècle, de nombreuses transgressions des règlements, dont le rappel régulier par les gouverneurs traduisait le faible degré d'exécution.

I. Dormir, se nourrir, se vêtir : la vie quotidienne au sein des ospedali

La question de la vie quotidienne des pensionnaires des *ospedali* pourrait sembler d'autant plus secondaire que la vêtue, le mode de couchage ou l'alimentation des *putte* étaient décrits parfois de façon fort précise dans les statuts. Cependant, le croisement des sources permet de connaître des aspects du quotidien des demoiselles qui, pour être plus triviaux, n'en sont pas pour autant dénués d'intérêt, notamment pour percevoir la différence parfois importante existant entre une norme stabilisée par les gouverneurs et les faits dont se faisaient l'écho les réunions des congrégations ou les témoignages des contemporains. Dans le cadre clos des *ospedali*, la volonté des gouverneurs de favoriser la vie communautaire se heurtait par exemple aux aspirations d'une partie des pensionnaires, l'obtention d'un espace privé étant perçu comme un privilège rare, concédé avec parcimonie par les congrégations. Les musiciennes les plus douées et celles qui avaient longtemps servi le chœur pouvaient ainsi se voir attribuer une chambre particulière, mais les privilèges obtenus par les *putte* jugées les plus utiles à l'institution étaient également perceptibles à travers l'alimentation, les revenus, les autorisations de sortie et, dans une certaine mesure, le vêtement.

Les subtiles distinctions existant entre les différentes catégories de pensionnaires entraînaient une hiérarchie souvent mal acceptée par celles qui étaient exclues du système des privilèges. L'obtention d'une ration de viande supplémentaire ou l'autorisation de porter le *tabarro* pour sortir de l'*ospedale* n'étaient donc pas des événements aussi anecdotiques qu'il y paraît à première vue : dans le monde clos de l'*ospedale*, les hiérarchies pouvaient engendrer des tensions influant sur l'ensemble de l'organisation de l'institution et ayant parfois des conséquences graves.

1. Vivre en communauté : l'espace privé comme expression d'un privilège

Si l'on observe attentivement le déroulement de la journée des *putte* des Derelitti tel que décrit dans les statuts, on remarque que les moments de solitude étaient extrêmement rares : les travaux s'effectuaient tous en commun, de même que les déplacements au sein de l'*ospedale*, les repas étaient collectifs et les demoiselles dormaient en dortoir. L'heure du coucher était fixée pour toutes à dix heures du soir environ, soit sept heures avant l'Angelus en été et au printemps, huit heures avant en hiver et à l'automne⁴. Seule la demi-heure de récréation accordée après le déjeuner pouvait être passée hors du groupe, pour autant que des espaces privés fussent à la disposition des *putte*, ce qui n'était que rarement le cas. Celles qui ne jouissaient pas du privilège d'une chambre individuelle étaient donc contraintes de vivre constamment sous le regard de leurs compagnes et des *maestre*, l'isolement étant d'ailleurs proscrit par les statuts, de même que les réunions en petit groupe, afin de ne pas encourager les affinités électives.

S'il était interdit aux adolescentes et aux adultes de dormir à deux par lit, le partage des couchages était en revanche la règle pour les petites filles de moins de douze ans, pour des raisons évidentes d'espace et de coût. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, seules les *maestre* et la *piora* disposaient d'une chambre particulière, mais ce privilège s'étendit progressivement à l'ensemble des musiciennes. On sait ainsi qu'aux Mendicanti, en 1760, les filles du chœur se répartissaient en trois dortoirs, le « petit dortoir » et le « nouveau dortoir », pourvus chacun de dix-neuf lits, et le « grand dortoir », pourvu de trente-et-un lits⁵. On retrouve cette répartition, sans indication du nombre de lits, sur le plan de l'*ospedale* tracé par Giovanni Pigazzi en 1784 : trois dortoirs sont indiqués au second étage, deux pour les « petites », un pour les « moyennes ». Ce plan indique en outre plusieurs « petites cellules » (*piccoli camerini*) attenantes à chacun des dortoirs pouvant « servir comme chambres séparées pour la *piora* et les *maestre* »⁶. Le système des chambres individuelles se diffusa au cours du siècle à la quasi-totalité des membres des chœurs : le plan de Cesare Fustinelli, datable des années 1750, indique ainsi l'existence d'une trentaine de petites chambres au premier étage des Incurabili, les dortoirs réservés aux « petites » étant de taille bien plus raisonnable qu'aux

⁴ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 39.

⁵ Cette information provient d'un inventaire de février 1760, mis à jour en 1770 et joint en annexe à une décision de la congrégation datée de 1772 (Venise, ASV, OLP, b. 657, 20 décembre 1772).

⁶ PIGAZZI (Giovanni), *Pianta del secondo piano del complesso dei Mendicanti*, conservé à Venise, ASV, PSO, b. 4 (voir annexe 2)

Mendicanti, puisqu'ils ne comptaient que six à sept lits⁷. Aux Derelitti, les dortoirs avaient également été divisés, dans les premières décennies du XVIII^e siècle, en une trentaine de chambres particulières destinées aux musiciennes les plus âgées et aux *maestre*⁸. La Pietà disposait aussi dès le XVII^e siècle de chambres privées, mais cela resta probablement un privilège réservé aux *maestre* jusqu'à la fin du XVIII^e siècle⁹. Un document daté de 1826 indiquait toutefois qu'au début du XIX^e siècle, toutes les musiciennes du chœur disposaient d'une chambre particulière¹⁰.

La transformation des dortoirs en chambres particulières répondait aux exigences des gouverneurs en matière d'hygiène et de discipline : en 1771, la congrégation des Incurabili admettait que « l'union de tant [de personnes] ne convenait ni à la santé, ni à la bonne discipline », la promiscuité multipliant les risques de contagion en cas d'épidémie et offrant parfois un obstacle au maintien de l'ordre¹¹. Outre les risques de démonstration d'« affection immodérée » multipliés par le couchage en dortoirs, les revendications des adolescentes et des jeunes adultes à une chambre particulière constituaient autant de ferments de rébellion. Les gouverneurs avaient perçu dès l'origine le privilège exorbitant que constituait l'obtention d'un espace privé, eux qui menaçaient les *maestre* « ayant une chambre ou un lieu à part » de les en priver si elles laissaient les filles dont elles avaient la garde sortir de l'*ospedale* sans autorisation écrite¹². L'ensemble des musiciennes, notamment les plus âgées et les plus habiles, qui ne pouvaient faute de poste obtenir le grade de *maestra* mais avaient conscience de leur importance au sein du chœur, réclamèrent, parfois violemment, ce bénéfice. Là où la vie en communauté pouvait sembler rassurante à des petites filles orphelines ou abandonnées par leurs parents, elle semblait pesante à des jeunes femmes virtuoses, placées comme professionnelles dans les chœurs et ayant souvent découvert tardivement les habitudes communautaire des *ospedali*.

⁷ Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 116, 20 août 1771. Voir également FUSTINELLI (Cesare), *Pianta del primo piano del complesso degli Incurabili*, conservé à Venise, BMC, Ms. P.D. c. 818/31 (voir annexe 2).

⁸ Le plan dressé par Cesare Fustinelli au milieu du siècle montre ainsi, de part et d'autre du couloir du troisième étage, une série de vingt-six petites chambres, ainsi que trois chambres de taille plus imposante, destinées probablement aux *maestre* (FUSTINELLI (Cesare), *Pianta del pianterreno e del terzo piano del complesso dei Derelitti*, Venise, BMC, Ms. P.D. c. 818/17 [1-2], voir annexe 2).

⁹ *Capitoli et ordini per il buon governo del pio hospitale della Pietà*, Venise : s. n., 1720, p. 13.

¹⁰ Venise, ASV, OLP, b. 897, « Inventario istituto Pietà », 18 mai 1826.

¹¹ Les mêmes considérations sanitaires se retrouvaient en 1791 sous la plume du médecin de la Pietà qui attribuait la recrudescence de la variole au sein de l'*ospedale* « *alla stanziale loro collocazione, che con l'apertura di nuovi fori, allontanamento de troppo vicini condotti, sgombramento di tutte l'immonde massarizie, divisione degl'individui con piccioli letti a paglia ad uso di un solo corrispondenti, si lusinga almeno d'una minorazione della fatale risorgenza* » (Venise, ASV, OLP, b. 683, 25 avril 1791).

¹² *Capitoli... Pietà*, op. cit., p. 13.

L'aspiration à l'intimité trouvait des expédients, plus ou moins bien acceptés par les gouverneurs. Ainsi, ceux-ci semblaient accepter, au moins dans les dortoirs des adolescentes, la présence de rideaux permettant d'isoler chaque lit des regards. Cette forme sommaire d'intimité ne convenait visiblement plus, au milieu du XVIII^e siècle, aux musiciennes des Derelitti, qui entreprirent en 1746 de « fermer sur trois côtés leurs propres chambres au moyen de tables, [...] de portes et de tentures », au grand dam des gouverneurs de l'*ospedale*¹³. Vingt-cinq ans plus tard, cependant, la congrégation des Derelitti admettait la nécessité pour les filles du chœur adultes de bénéficier de chambres individuelles, et permit à celles qui ne disposaient pas de chambres d'installer des cloisons pour isoler leur lit. En 1775, ils fournirent ainsi à Elisabetta Bagolin, âgée de vingt-quatre ans et admise pour servir le chœur moins d'un an auparavant, une tenture (*portiera*) « afin qu'elle puisse s'enfermer [dans sa chambre] au même titre que toutes les autres filles de son dortoir »¹⁴. Un document de 1770 mentionne en outre la requête d'Anna Bellemo, chanteuse dans le même *ospedale*, d'obtenir une cloison de planches (*parè*) en substitution des rideaux isolant son lit¹⁵. Il est probable que l'obtention de ce privilège fut réservée aux filles du chœur, puisque seules les musiciennes semblent en faire la requête. La seule fille du commun à réclamer un « *parè* » aux Derelitti fut Andriana Ongaro, qui toutefois avait commencé l'apprentissage du chant et était peut-être assimilée de ce fait aux musiciennes¹⁶. En outre, il semblerait que seules les musiciennes d'un certain âge aient pu exiger la construction de cloisons solides : si l'on ignore l'âge d'Andriana Ongaro en 1770, on sait en revanche qu'Anna Bellemo avait trente-cinq ans à cette date. Il n'est pas impossible que les privilèges aient augmenté avec l'âge et la position au sein du chœur : les petites filles dormaient dans des dortoirs collectifs, les adolescentes pouvaient isoler leurs lits au moyen de rideaux, les jeunes adultes obtenaient tentures ou cloisons de planches et les *maestre* jouissaient d'une chambre particulière¹⁷.

¹³ Venise, IRE, DER B 11, p. 239, 9 mai 1746.

¹⁴ Venise, IRE, DER B 14, p. 42, 20 mars 1775. Sur la traduction du terme « *portiera* », un doute subsiste : si l'on en croit Giuseppe Boerio, le terme pouvait désigner ou bien une tenture, ou bien une petite porte ouvragée (BOERIO (Giuseppe), *Dizionario del dialetto veneziano*, réimp. [de l'éd. de Venise, 1856], Florence : Giunti, 1993, p.527). La logique plaide toutefois pour la première définition.

¹⁵ Gênes, APS, Ven. 2866, transcrit par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento : quadro storico e materiali documentari*, Florence : L. S. Olschki, 2006, « Materiali documentari », p. 155.

¹⁶ *Ibid.*, p. 153. Sur la définition de « *parè* », voir Giuseppe Boerio : « *Dicesi un tramezzo d'assi commesse insieme, fatto alle stanze in cambio di muro* » (BOERIO (Giuseppe), *Dizionario...*, op. cit., p. 472).

¹⁷ La présence de rideaux isolant les lits était également attestée aux Mendicanti, comme l'indique la lettre d'un envoyé des providiteurs aux hôpitaux et aux lieux pieux pour statuer sur le sort de la musicienne Andrianna Ferrarese coupable de fugue : « *L'ho trovata in una stanza comune a molte altre persone essendo soltanto separati i letti da semplici cortinaggi* » (Venise, ASV, PSO, b. 80, janvier 1783 n. st.).

Cette aspiration à l'intimité pouvait avoir pour corollaire la volonté de posséder en propre certains objets. Logées, nourries et vêtues par l'*ospedale*, les demoiselles possédaient de menus objets (cf. *infra*), mais elles pouvaient également être propriétaires de leur lit, objet intime par excellence. Cette information est extraite d'un inventaire des couchages se trouvant dans l'*ospedale* des Mendicanti en 1760¹⁸. On y trouve les noms de dix-neuf filles du chœur possédant en propre leur lit. Toutes sont indiquées comme faisant partie d'un dortoir : Angela Gambarà, Francesca Rossi et Maddalena Stramattina dans le « petit dortoir » ; Elisabetta Capponi, Maria Bassa, Giovanna Zanetti, Francesca Alberti, Cattarina Bertola, Paolina Taneschi, Teresa Savio et Fiorina Amorevoli dans le « grand dortoir » ; Angela Cecchini, les « soeurs Ferri », Antonia Cubli, Margarita Doglioni, Anna Buttali et Elisabetta Savio dans le « nouveau dortoir ». Sachant qu'il s'agissait d'adultes, la moitié d'entre elles étant en outre âgées de plus de cinquante ans, il est probable qu'elles aient occupé les « petites cabines » mentionnées par Giovanni Pigazzi ou qu'elles aient disposé de cloisons isolant leurs lits. Pour les plus jeunes d'entre elles, toutes filles « *di spese* », la possession d'un lit n'était pas un privilège mais s'expliquait par leur statut qui n'impliquait aucune dépense de la part de l'*ospedale* : elles avaient donc dû fournir elles-mêmes leur couchage. On ne sait si celui-ci était différent de celui de leurs compagnes, composé d'après ce que l'on peut deviner de l'inventaire d'une structure en bois, une paille, deux matelas et un chevet ; bien plus confortable donc que la « niche » dénoncée par la musicienne imaginaire d'Antonio Piazza¹⁹. Si une partie des musiciennes citées ici avaient quitté les Mendicanti avant 1770, date de mise à jour de l'inventaire, en laissant leur lit à disposition de l'*ospedale*, certaines l'emportaient avec elles lorsqu'elles quittaient l'institution²⁰ ou précisaient dans leur testament la personne à qui elles souhaitaient le léguer, signe de la valeur symbolique sinon monétaire d'un tel objet²¹.

Le privilège de la chambre simple était jalousement gardé par les *maestre*, qui ne le cédaient pas facilement. Pour pouvoir occuper une chambre individuelle, il fallait attendre le départ ou la mort d'une *maestra*, ou encore sa promotion au statut de prieure, qui lui assurait la jouissance d'une chambre plus grande et disposant parfois d'un petit salon attenant. Les candidates étaient toujours plus nombreuses que les élues, comme l'illustre un document relatif aux Derelitti et daté de 1770 : à cette date, Laura Comin libéra sa chambre, d'autant

¹⁸ Venise, ASV, OLP, b. 657, 20 décembre 1772.

¹⁹ PIAZZA (Antonio), *L'impresario...*, op. cit., p. 11.

²⁰ Ce fut le cas, par exemple, de Maria Cecchini, qui demanda en avril 1783 à quitter les Mendicanti en emportant avec elle « le lit que le lieu pieux avait destiné à [son] usage ». Les archives n'indiquent pas si sa requête fut acceptée (Venise, ASV, PSO, b. 80, n° 82, avril 1783).

²¹ Elisabetta Savio, morte au début de l'année 1768, avait ainsi indiqué dans son testament daté du 10 décembre 1767 sa volonté de léguer son lit à Teresa Barbieri, une autre musicienne du chœur (Venise, ASV, OLP, b. 462, 10 décembre 1767).

plus attractive que les gouverneurs y avaient commandité des travaux en 1752, faisant ouvrir une fenêtre afin qu'elle fût plus lumineuse²². La première à évoquer la possibilité d'occuper la chambre de la chanteuse fut l'une de ses élèves, la chanteuse Maria Francesca Pittoni, qui affirmait avoir « besoin d'un lieu pour dormir »²³. Paolina Gasparini, violoniste, cherchait elle aussi à succéder à Laura Comin mais, précisaient les députés au chœur, « il y a des prétentions », sous-entendant que la bataille pour l'obtention d'une chambre individuelle faisait rage au sein des demoiselles. Finalement, la chambre fut attribuée à Giovanetta Ponte, âgée de cinquante ans, dont le statut de fille du chœur n'est pas avéré. La « cellule » de Giovanetta Ponte fut quant à elle récupérée par Paolina Scomparini, violiste et violoniste, parente probable de Margarita Scomparini, chanteuse aux Derelitti²⁴.

L'importance que les pensionnaires des *ospedali* accordaient au rare privilège d'une chambre individuelle transparait à travers ces « guerres de succession ». Plus encore, elle apparaît avec force lors des réaménagements intérieurs prévus par les congrégations : lorsque ceux-ci risquaient de menacer l'existence de chambres privées ou d'en altérer la qualité, les musiciennes n'hésitaient pas à s'opposer vivement à leurs gouverneurs. En 1742, une rébellion fut ainsi fomentée par deux *maestre* de la Pietà, Maddalena dal Contralto et Soprana Cantora, qui n'hésitèrent pas à écrire aux magistrats à la santé (*Magistrato alla Sanità*) pour se plaindre du projet de nouvelle église décidé par les gouverneurs. Si l'on en croit les musiciennes, la construction de cette église aurait menacé leur santé, puisqu'elle impliquait la destruction de leurs chambres particulières, déplacées

dans une cour très étroite où l'air ne peut pas passer et près de l'infirmerie où l'on trouve de graves indispositions et des maladies contagieuses, c'est-à-dire des filles phthisiques, avec des maux de poitrine, avec le scorbut, avec des plaies internes et externes, et elles sont en très grand nombre, même sans tenir compte de celles qui sont isolées [i.e. en quarantaine], elles souffrent toutes de quelque indisposition. Et maintenant, nos Très Excellents Provédateurs ayant l'intention de nous resserrer dans un lieu plus exigu, nous courons toutes le risque d'être infectées, puisqu'il y règne continuellement une puanteur intolérable, en raison du nombre que nous sommes²⁵.

Elles accusaient les gouverneurs de l'*ospedale* de vouloir construire « l'église physique aux dépens de l'Église mystique », et de refuser de transférer les chambres sur la rive du bassin de

²² Venise, IRE, DER B 12, p. 140-141, 8 mai 1752.

²³ Gênes, APS, Ven. 2866, transcrit par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., « Materiali documentari », p. 153.

²⁴ *Ibid.*, p. 152-155.

²⁵ Venise, IRE, OLP, b. 622, 24 septembre 1742.

Saint-Marc pour ne pas incommoder les boutiquiers qui s’y trouvaient et qu’il aurait alors fallu déloger. Elles précisait en outre que plusieurs années auparavant, elles avaient déjà fait appel, avec succès, à la même magistrature pour obliger les gouverneurs à construire des chambres et non une nouvelle église. Cette fois, la congrégation décida à la majorité absolue de châtier les coupables en les privant de tous leurs privilèges et en les dégradant à la condition de simples filles « du commun », pour une durée d’un an au cours duquel toutes les permissions de sortie et la possibilité de présenter une supplique à la congrégation seraient suspendues. Néanmoins, il semble que malgré la perte du titre de *maestra* et des bénéfices y afférant, les deux musiciennes aient conservé leur chambre individuelle ; en outre, les gouverneurs avaient apparemment envisagé la possibilité de revoir leur projet architectural, craignant peut-être que les magistrats à la santé aient entrevu une part de vérité dans les récriminations des jeunes filles²⁶.

L’aspiration à un espace privé était ainsi le plus souvent le fait des musiciennes les plus âgées et les plus douées, conscientes sans doute de leur importance au sein du chœur et désireuses de voir leur qualification se traduire par des privilèges et des avantages particuliers. C’était peut-être aussi, pour des virtuoses dont l’individualité artistique était niée par l’interdiction de jouer en public, une façon de se démarquer de leurs camarades intolérable pour les gouverneurs, dont toute la politique visait au contraire à fondre les identités dans la masse collective des « filles du chœur ».

2. Entre règle et réalité : la question du vêtement

Cette volonté affirmée de favoriser le groupe aux dépens de l’individu avait pour corollaire une exaltation de la vie collective et une certaine uniformisation des musiciennes. L’expression la plus évidente de cette volonté se trouvait dans le costume que revêtaient les filles du chœur et dans l’interdiction qui leur était faite d’y apporter une quelconque touche personnelle.

La représentation figurée la plus ancienne d’une musicienne d’*ospedale* date de 1590 et donne à voir une jeune femme sobrement vêtue d’une ample robe recouverte d’une sorte de tablier et ceinte à la taille par une cordelette d’où pend un rosaire²⁷. Sa tête est couverte d’un voile pouvant se doubler d’un chapeau, représenté dans son dos, et elle tient dans la main

²⁶ Venise, IRE, *OLP*, b. 692, 28 septembre 1742.

²⁷ VECELLIO (Cesare), *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo...*, Venise : D. Pesaro, 1590, p. 149 (cf. annexe 7).

gauche un cierge, dans la droite un livre ouvert. La gravure fut reprise un siècle plus tard par Vincenzo Coronelli, qui se contenta de la représenter en miroir, et par Giovanni Grevembroch, qui y ajouta simplement de la couleur tout en conservant l'ensemble des éléments significatifs²⁸. Si la gravure de Cesare Vecellio laisse penser qu'un véritable uniforme existait déjà dans les *ospedali* à la fin du XVI^e siècle, la chose ne fut formalisée que dans la seconde moitié du XVII^e siècle, lorsque les gouverneurs réagirent à la façon « très indécente » dont s'habillaient certaines de leurs ouailles, craignant que cela ne fut la porte ouverte à de plus amples débordements. Dès 1679 aux Mendicanti, à une date probablement assez proche dans les autres *ospedali*, toutes les filles du chœur devaient être habillées de la même façon. Si la congrégation des Mendicanti avait alors décidé de confier la confection des vêtements à un seul tailleur, prévenu de leurs exigences, la description de l'habillement souhaitable d'une fille d'*ospedale* n'est pas précise, ce qui permet de douter de la présence d'un véritable uniforme, sans doute délaissé au profit d'une vêtue simple, sobre de taille et de couleur²⁹. Dans l'esprit des gouverneurs, l'habit faisait bien le moine, puisqu'un vêtement inconvenant « était scandaleux aux yeux de celui qui le voyait, discréditait le bon gouvernement [de l'*ospedale*], provoquait envie et affliction chez les compagnes privées d'un pareil ornement » et que l'on pouvait en outre « espérer de la régulation de la vêtue extérieure un semblable contrôle des passions et affections internes »³⁰.

Si le port de l'uniforme existait dans les *ospedali*, il semblait réservé aux pensionnaires les plus jeunes, qui « recevaient le vêtement du lieu »³¹. Cela expliquerait la mention d'un code de couleurs, chaque *ospedale* revêtissant ses orphelins d'une couleur distinctive destinée à les faire immédiatement reconnaître des passants lorsqu'ils sortaient quêter dans la rue. Giovanni Grevembroch s'en faisait l'écho en représentant les

²⁸ CORONELLI (Vincenzo), *Ordinum religiosorum Ecclesie militante...*, Venise : s.n., 1707, pl. CXI (cf. annexe 7) ; GREVEMBROCH (Giovanni), *Gli abiti dei Veneziani da quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, Venise : Filippi [fac-similé], 1981, vol. IV, p. 46 (cf. annexe 7)

²⁹ « Conosciuta dalla vigilanza de' signori pressidenti et signori sopra il vestir molto indecente la forma del vestito con il quale cadauna delle figliole di coro di adornano a proprio caprisio et convenendosi provvedere ad un tal inconveniente fomento de maggiori licenze. Però andera parte che dette figliole sijno vestite tutte da un solo sartore che sarà sopra ciò destinato da signori pressidenti, a quale sijno date quelle prescittioni et regole, che saranno conosciute più conferenti per la forma del habito di quelle qualità che sarà conosciute più conveniente. Pur che sij di lana, et di color sodo, resti con cadauna di esse praticata quella equalità nella forma che si rende necessaria, con pena a cadauna d'esse figliole che volessero abusar di questa benigna maniera di procedere et praticar vestiti diversi, ò per diversità di forme, ò qualità di drappo, di restar non solo prive delli abiti proprij, che contro la presente ordinatione si fossero proviste, mà sijno vestite del habito solito de lavoro. L'estesso s'intendi anco per chi abusasse la moderateza delle scarpe, che parimente saranno praticate secondo la moderateza che sarà prescitta et al maestro che sarà assignato » (Venise, IRE, MEN C 2, fol. 203v, 2 février 1679 n. st.). Sur la traduction de « color sodo », voir BOERIO (Giuseppe), *Dizionario...*, op. cit., « Vestir », p. 791.

³⁰ *Capitoli... Pietà*, op. cit., p. 13.

³¹ *Capitoli... Pietà*, op. cit., p. 15.

catéchumènes et les orphelins des quatre *ospedali* vêtus des couleurs symboliques de leurs institutions : bleu pour les Incurabili, blanc pour les Derelitti, rouge pour la Pietà et noir pour les Mendicanti, vert pour les Catecumeni (cf. annexe 7)³².

Si la présence d'un véritable uniforme est ainsi probable pour les enfants, il est moins évident pour les adultes, les statuts de la Pietà restant muets sur les « grandes » là où ils précisaient que les « moyennes » et les « petites » étaient vêtus par les soins des gouverneurs. Les règlements des Mendicanti indiquaient toutefois que tous les pauvres devaient dès leur acception revêtir « l'habit ordinaire du lieu, c'est-à-dire les hommes et les petits garçons des vêtements en toile grossière marron foncé, tissu léger, toile de lin grège et de même aussi pour les femmes et les petites filles »³³. De même, l'entrée d'une nouvelle musicienne dans le chœur des Incurabili s'accompagnait d'un dépôt de cinq ducats auprès de la prieure « pour le vestiaire » de la nouvelle pensionnaire³⁴. Enfin, la liste des « affaires diverses » distribuées aux pensionnaires des Derelitti chaque année comprenait près de sept mètres de toile commune, cent paires de chaussures et du lin grège à filer sur place pour fabriquer le fil à coudre nécessaire à la confection des vêtements³⁵. Cela suppose l'existence d'un véritable uniforme, fabriqué sur place mais dont aucune description précise n'est faite. Les statuts laissent en fait apparaître une description en creux des vêtements acceptables, l'ensemble des recommandations visant à interdire accessoires et colifichets et les obligations se limitant à la couleur et à la matière des habits ainsi qu'à l'exigence d'une mise simple et modeste³⁶. Les statuts de la Pietà précisaient ainsi que

³² Si l'aquarelle représente uniquement les orphelins de sexe masculin, l'attribution des couleurs à chacune des institutions est extraite de la légende accompagnant l'unique orpheline représentée, à la page précédente, vêtue de rouge : « *Quanto all'abito, quelle dello spedale dell'Incurabili lo hanno di color turchino, quelle di SS Gio. e Paolo di bianco, quelle della Pietà di rosso e quelle de' Mendicanti di nero ; e l'ordine stesso di vestire si serba nelle femmine che ne' maschi, perche vanno ammantati della istessa divisa* » (GREVEMBROCH (Giovanni), *Gli abiti...*, op. cit., vol. IV, p. 45-47). La même répartition des couleurs se trouvait déjà à la fin du XVI^e siècle chez Cesare Vecellio, qui ne mentionnait toutefois ni la Pietà, ni les Mendicanti : « *Quanto all'habito, quelle dello spedal dell'Incurabili vanno vestite di color turchino e quelle di San Giovanni e Paolo di bianco, e l'ordin stesso si serba ne' maschi come nelle femine di ciascuno di questi luoghi : perche vanno vestiti dello stesso colore* » (VECELLIO (Cesare), *Degli abiti...* op. cit., p. 149).

³³ La traduction du vocabulaire relatif au vêtement est toujours problématique, notamment lorsque les termes dialectaux n'ont pas d'équivalent en italien. Je remercie ici les conservatrices du Museo del Tessuto de Prato et de la bibliothèque du Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume de Venise, qui ont été d'une aide précieuse pour résoudre cette épineuse question.

³⁴ Voir par exemple la note concernant l'admission de la chanteuse Nadalina Festini et les factures de tailleurs (Venise, ASV, OLP, b. 911, n° 237, 1^{er} août 1776 et n° 217, mai-juin 1776).

³⁵ *Capitoli... Derelitti*, op. cit., p. 26.

³⁶ On retrouvait ici les préoccupations de Benedetto Palmio aux Zitelle, dont les constitutions précisaient que « *tutte vestiranno in un medesimo modo e nel vestirsi di tre cose sole s'averà cura, della sanità, onestà e nettezza, del resto ciò che più si facesse saria una mera vanità secolare e mondana, che deve essere da questa casa in tutto e per tutto bandita* » (PALMIO (Benedetto), *Costituzioni e regole della Casa delle Citelle di Venezia*, lettre introductive du 3 janvier 1588 (n. st.), Venise : Giovanni Radici, 1738, p. 110).

la vêtue des filles devra être d'une simplicité et d'une pudeur absolues, sans garniture, l'usage de tissus de soie ou de demi-soie étant absolument prohibé, de même que les rubans de toute sorte et de toute couleur, les bas de soie. Les coiffures devront être simples, sans boucles, frisure, rubans ou autres coiffures insolites et sortant de l'ordinaire, et sans poudre, étant également interdites les boucles d'oreille aux oreilles, de quelque sorte que ce soit, les mouchoirs brodés d'or et les corsets décorés ou brodés³⁷.

Les gouverneurs de cet *ospedale* regrettaient également l'habitude prise par les jeunes filles sur le point de se marier d'arborer dans l'enceinte de l'établissement les bagues et les perles offertes par leurs prétendants. Ils précisait qu'elles pouvaient se vêtir et se coiffer à leur guise uniquement le jour de leur départ... ce qui suppose qu'elles aient eu alors à leur disposition un trousseau bien différent de celui qu'elles pouvaient revêtir dans l'*ospedale*³⁸.

Les recommandations des gouverneurs des *Derelitti* reprenaient en grande partie celles de leurs confrères de la *Pietà*, la liste des accessoires interdits étant simplement plus longue :

La vêtue des filles devra être absolument simple et pudique, c'est-à-dire avec un simple vêtement couleur rouille et un bustier de la même couleur sans pointe et sans aucun ornement, ni même de relief ou autre, les vestes de soie ou de demi-soie étant absolument interdites, de même que les rubans de toute sorte et de toute couleur, les boucles d'oreille, les bracelets et les anneaux d'or, les bas de soie, les chaussures, les nœuds et les rosettes et tous les autres accessoires de couleur, de dentelle de toute sorte et autres ; mais elles devront porter avec simplicité leur voile de coton, ajusté mais non transparent, leurs chaussures sans nœuds ou autre accessoire, avec sur la tête une cordelette de fil blanc, ou à la rigueur couleur santal, sans ruban, sans boucles, sans frisure ou coiffure de quelque sorte que ce soit. En somme, elles devront toujours se vêtir avec la modestie qui convient aux pauvres filles de cet *ospedale*³⁹.

À la lecture de ces interminables listes de rubans, bijoux et accessoires interdits, on ne peut s'empêcher de penser que tous les colifichets évoqués par les gouverneurs avaient été portés par des musiciennes en quête d'élégance profitant de toute omission des statuts pour se parer comme il leur plaisait. L'ensemble des accessoires évoqués par les congrégations s'adressait de façon évidente à des jeunes femmes, dont les sources annexes nous indiquent d'ailleurs qu'elles possédaient parfois un trousseau bien plus consistant que ce que pourrait laisser croire leur statut d'orphelines recueillies par charité.

³⁷ *Capitoli... Pietà, op. cit.*, p. 12-13.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 47. Ces interdictions rappellent celles en vigueur dans les couvents vénitiens, si peu respectés que les patriarches se voyaient contraints d'allonger à chaque visite la liste de vêtements et ornements interdits aux religieuses. Pour un exemple, celui de Sant'Andrea de Zirada, entre XVI^e et XVII^e siècle, voir SPERLING (Jutta G.), *Convents and the body politic in late Renaissance Venice*, Chicago / Londres : University of Chicago press, 1999, p. 120-121.

Ainsi, l'inventaire après décès de Catarina Barengo dite Barbaro indique que la musicienne des Mendicanti possédait de nombreux vêtements, dont certains visiblement inutilisables par une *putta*⁴⁰. Si l'on peut concevoir l'utilité d'un travestissement (*tabarro, bauta e capello da maschera*) pour pouvoir, le cas échéant, sortir en temps de Carnaval, il est peu probable que les robes vertes ou les vestes courtes imprimées aient eu droit de cité dans l'enceinte de l'*ospedale*. Il est possible en revanche qu'il se soit agi d'un trousseau de mariage, ce que semble confirmer le grand nombre de sous-vêtements (vingt-sept chemises, vingt-trois paires de bas) et la présence de la plupart des pièces d'habillement en plusieurs exemplaires. Toutefois, l'état d'usage de certains de ces vêtements, même s'il ne s'agit pas des plus excentriques ou des plus luxueux, indique que la musicienne les portait en certaines occasions, si ce n'est quotidiennement. Il en allait de même pour la garde-robe emportée en 1782 par Andrianna Ferrarese lors de sa fugue (cf. *infra*), où l'on retrouvait des vêtements relativement luxueux, aussi bien pour les matières que pour les couleurs⁴¹.

Outre des vêtements, l'inventaire des objets possédés en propre par Catarina Barengo comportait de nombreux bijoux et objets de valeur, pour une valeur totale de près de mille livres, soit environ cent-soixante ducats. La quasi-totalité des bijoux officiellement interdits par les gouverneurs figurait dans l'inventaire : aux côtés d'une petite chaîne en or, on trouvait ainsi deux bagues, l'une en or, l'autre recouverte de diamants d'une valeur de près de sept ducats, des boucles d'oreilles pourvues de trois diamants, de la même valeur, et un bracelet dont la matière n'était pas précisée, évalué à trente-cinq ducat. On retrouvait la présence de ces bijoux d'une valeur parfois élevée dans certains testaments ou trousseaux de mariage des filles du chœur, mais aussi des filles du commun⁴². Parmi les possessions d'Elisabetta Savio, instrumentiste aux Mendicanti pendant près de soixante-dix ans, on trouvait ainsi, aux côtés d'objets assez habituels, comme les couverts en argent, un petit nombre d'objets précieux, notamment un encrier et un petit seau en argent, des aiguilles en argent et des cure-dents en

⁴⁰ Venise, ASV, *OLP*, b. 656, 12 mars 1757.

⁴¹ « *Abito di raso gredelin – bustin color di rosa ; Bustin di caneloto in nopera scuro – Traversa di velo guarnita de cordola miniata ; Traverso di velo di ase guarnita di cordela miniata - Fase color di rosa guarnita d'argente – Sendolle di lustrin guarnito di velo; 3 pera di calze di seta 3 pera di calse di ase 3 camise; Cotolo di tela costanza guarnite di seta* » (Venise, ASV, *PSO*, b. 80, s.d.) Si l'on compare ce document avec le trousseau laissé par Lucia Cassini à sa mort, quelques années plus tard, on remarque que seule la quantité change : ni le type de vêtements, ni les étoffes, ni même les couleurs n'étaient différents, à l'exception de quelques ornements, comme les plumes, que seule Lucia Cassini possédait (Venise, ASV, *TEST*, b. 233, 23 août 1787). Pour autant que l'on puisse en juger, le trousseau d'une musicienne professionnelle ayant fait carrière au théâtre ne différait donc guère, sinon en quantité, de celui d'une soliste d'*ospedale*.

⁴² Sur les objets précieux possédés par les filles du commun des *ospedali*, voir ELLERO (Giuseppe), « L'oro di ricchi e di poveri nei documenti degli *ospedali* veneziani », dans PAZZI (Piero) (dir.), *L'oro di Venezia : orificerie, argenti e gioielli di Venezia e delle città venete* [exposition, Venise, 1996], Venise : P. Pazzi, 1996, p. 65-78.

or. Le testament de la musicienne indique également qu'elle possédait quelques bijoux, d'une valeur de plusieurs ducats : une montre, des boucles d'oreille, une chaîne pourvue d'une petite croix en or et deux bagues, dont l'une décorée de diamants⁴³. Dans le testament d'Antonia Lucovich, soliste dans le même *ospedale*, figuraient également des objets de luxe : tabatière en argent, médaillon en or garni de perles, épingle à chapeau en acier garnie de perles et même un petit flacon de parfum⁴⁴. La présence d'objets précieux n'était pas rare dans les possessions des demoiselles des *ospedali* : lorsque Crestina della Pietà s'enfuit de son *ospedale*, en janvier 1750, elle avait préparé sa fuite en volant à ses camarades, sous prétexte d'emprunt, moult petits objets d'or et d'argent, ce qui indiquait que ceux-ci étaient à la fois suffisamment fréquents pour pouvoir être prêtés et d'une valeur conjuguée suffisamment grande pour permettre à une fugitive de vivre quelques temps⁴⁵.

Ces quelques preuves de l'existence de trousseaux bien plus fournis que ce que permettaient en théorie les statuts indiquent combien ceux-ci étaient peu respectés. Dès 1730, plusieurs pensionnaires de la Pietà furent accusées de faire circuler dans l'*ospedale* des « vers injurieux [...], documents très insolents et séditieux » contre la prieure qui voulait leur « interdire l'usage déjà prohibé de bijoux, draps et soie et coiffures »⁴⁶. Près de vingt ans plus tard, les gouverneurs des Derelitti étaient contraints de rappeler les règles en matière « d'habillement et de coiffure », amplement enfreintes par les demoiselles de l'établissement, visiblement peu enclines à respecter les statuts⁴⁷. Des punitions étaient pourtant prévues contre les contrevenantes. Le règlement des Derelitti prévoyait ainsi des inspections impromptues des *governatrici* et de la prieure, qui devaient régulièrement faire ouvrir les coffres de toutes les filles, « ou du moins de celles sur lesquelles se serait portée quelque suspicion ». Celles qui auraient effectivement possédé des chaussures impudiques ou des habits de coupe ou de texture non-conformes auraient vu ceux-ci confisqués et brûlés en présence de leurs camarades et auraient été contraintes d'endosser « les vêtements de travail habituels »⁴⁸. Si l'on peut douter de l'application effective du règlement, cette précision nous éclaire en revanche sur l'existence d'une différence vestimentaire entre filles du chœur et filles du commun, seules les premières recevant dans leur jeune âge une sorte d'uniforme,

⁴³ Venise, ASV, *OLP*, b. 462, 10 décembre 1767.

⁴⁴ Venise, ASV, *TEST*, b. 233, 5 avril 1786.

⁴⁵ Venise, ASV, *OLP*, b. 668, 20 février 1750 n. st.

⁴⁶ Venise, ASV, *OLP*, b. 658, 17 mars 1730.

⁴⁷ Venise, IRE, DER B 11, p. 270-271, 1748.

⁴⁸ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 47-48.

signe de leur appartenance au chœur mais surtout symbole extérieur des privilèges attachés au statut de musicienne⁴⁹.

3. L'alimentation des pensionnaires des *ospedali*

Les statuts des Derelitti fournissaient une liste précise des quantités de vin, farine, pain, huile, viande de bœuf, fromage « salé », poisson, légumes, vinaigre, viande de porc et sel à donner aux pensionnaires de l'*ospedale*, filles et garçons, mais aussi aux malades et aux religieux habitant dans les locaux⁵⁰. En moyenne, les filles de cet *ospedale* disposaient d'une quantité quotidienne équivalente à trois-cent grammes de pain et un demi-litre de vin, qu'elles buvaient coupé d'eau⁵¹. La qualité du vin était surveillée par les gouverneurs qui exigeaient qu'il fût « du Frioul, ou de qualité similaire afin qu'il résiste bien à l'adjonction d'un tiers d'eau » aux Derelitti⁵², et « épais, et d'excellente qualité » aux Mendicanti, où il était toute l'année coupé d'eau à hauteur de la moitié⁵³. Quatre jours par semaine plus le dimanche, les filles du chœur et du commun recevaient de petites quantités de viande de bœuf et de veau, ainsi que du fromage sec et de la soupe, faite à base de riz ou d'orge les lundi, mardi, jeudi et dimanche, d'herbes diverses les mercredi, vendredi, samedi et veilles de fêtes. Les jours de jeûne, notamment le vendredi, le samedi et les veilles de fêtes, la viande était remplacée par du poisson ou des œufs. Pendant le Carême, la viande était également proscrite et remplacée par de la soupe de légumes. Au moment des fêtes de Noël et de Pâques, en revanche, la quantité quotidienne de viande bovine était augmentée et deux œufs venaient compléter la ration protéinique quotidienne. Pouvait s'y ajouter, le cas échéant, de la viande d'agneau ou de porc, si les bienfaiteurs de l'*ospedale* y pourvoyaient, ce qui était systématiquement le cas aux Incurabili où la tradition voulait que l'on offrît pour Pâques trois agneaux destinés à la

⁴⁹ En 1706, aux Mendicanti, soixante des cent filles hébergées à l'*ospedale* étaient ainsi totalement exemptées de la *tasca*, ce qui provoquait à la fois un important manque à gagner pour l'institution et une injustice criante : les ouvrières non exemptées précisaient aux gouverneurs qu'elles souhaitaient, outre une répartition plus juste du travail, que la congrégation « subvienne à leurs besoins, c'est-à-dire aux vêtements et à quelque amélioration de l'ordinaire les jours de fête afin de ne pas recevoir, outre le pain et le vin, uniquement de la soupe » (Venise, ASV, OLP, b. 646, 26 juillet 1706).

⁵⁰ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 18-26. Le régime des pensionnaires des autres *ospedali* était peu ou prou équivalent.

⁵¹ Les statuts des Derelitti prévoyaient 21 *bigonzi* de vin, soient trois mille litres par mois, pour fournir les cent-vingt filles y étant alors hébergées. Chacune d'entre elle recevait également chaque jour deux pains de six onces, soient cent-cinquante grammes chacun. Pour les correspondances des poids et mesures, voir MARTINI (Angelo), *Manuale di metrologia*, Turin : Loescher, 1883, p. 818.

⁵² *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 16.

⁵³ Venise, ASV, OLP, b. 648, 28 décembre 1714.

consommation des filles du lieu⁵⁴. Ces dernières ne bénéficiaient pas, en revanche, du traditionnel don d'anguilles que recevaient à chaque Noël la prieure, la sous-prieure et les salariés de cet *ospedale*⁵⁵.

Ce privilège illustre la différence de traitement existant parfois entre les différentes catégories de pensionnaires. Cette différence était frappante à la Pietà, où les quantités attribuées aux filles du lieu divergeaient en fonction de leur âge et de leur sexe, mais également de leur statut. Ainsi, un document datable de 1713 indiquait que seules les *maestre* obtenaient une ration entière de nourriture et de boisson, jouissant de trois cents grammes de pain et surtout de cent grammes quotidiens de viande de bœuf du lundi au vendredi. Les filles « *di ritorno* », revenues à la Pietà après avoir quitté l'*ospedale*, recevaient chaque jour trois cents grammes de pain, une soupe de riz et une dose réduite de vin, signe du peu de considération dont bénéficiaient celles dont le retour était vécu comme un échec⁵⁶. Les malades jouissaient également d'un régime particulier, destiné à leur permettre de guérir plus rapidement : aux Derelitti, elles obtenaient cent grammes de veau supplémentaire par jour et une quantité supérieure de pain et de vin⁵⁷ ; à la Pietà, elles pouvaient manger du poulet et du veau ; aux Incurabili, des œufs et de la poularde⁵⁸. Le régime particulier auquel étaient soumis les malades était certainement plus adapté, en quantité et peut-être en qualité, aux besoins des pensionnaires, notamment lorsque celles-ci étaient en pleine croissance. Ceci explique les nombreuses demandes d'obtention des « mets d'infirmerie » par des pensionnaires en bonne santé. Or, ce privilège fut accordé rapidement à l'ensemble des *maestre*, qu'elles soient du commun ou appartiennent au chœur, puis, de plus en plus souvent, à des musiciennes, ce qui reflétait leur importance au sein de l'*ospedale* et la nécessité de prendre soin de leur santé et de leur bien-être⁵⁹. Cette opinion fut clairement exprimée en 1753 par les gouverneurs des Mendicanti qui avaient voté que soient accordées « toutes les attributions de nourriture et

⁵⁴ Venise, ASV, PSO, b. 73, n° 3, s.d. Ces dons destinés à améliorer l'ordinaire des pensionnaires des *ospedali* existaient également aux Mendicanti, où l'un des gouverneurs fort impliqué dans le mécénat musical, Girolamo Ascanio Giustinian, offrait chaque année viande et fromages (VIO (Gastone), « Note biografiche su Girolamo Ascanio Giustinian », dans *Benedetto Marcello : la sua opera e il suo tempo* [colloque, Venise, 1986], Florence : L.S. Olschki, 1988, p. 71).

⁵⁵ Venise, ASV, PSO, b. 73, n° 3, s.d.

⁵⁶ *Dispense cibaria che di giorno in giorno deve essere praticata*, v. 1713, reproduite dans *Piccolo museo della Pietà Antonio Vivaldi : musica e vita quotidiana delle allieve (figlie di choro) al tempo di Vivaldi*, Venise : s. n., 2004, p. 22-23.

⁵⁷ *Capitoli... Derelitti*, op. cit., p. 46-47.

⁵⁸ *Capitoli... Pietà*, op. cit., p. 45-46 ; Venise, ASV, OLP, b. 911, n° 279, [août 1776].

⁵⁹ De nombreux exemples se trouvent dans les *notatori* de la Pietà : entre 1726 et 1729, on trouve par exemple huit filles du chœur obtenant ce privilège (Venise, ASV, OLP, b. 691, Notatorio O, *passim*). Aux Mendicanti, le cas se présentait également fréquemment et le privilège pouvait même être accordé dès son entrée dans l'*ospedale* à une fille *di spese*, comme ce fut le cas pour Maria Lanfritti (Venise, IRE, MEN B 6, 6 juin 1734).

autres revenant aux filles du chœur, dès lors qu'elles réussissent dans la musique et les instruments, afin qu'elles puissent accomplir fructueusement leurs services »⁶⁰.

Les filles du chœur les plus douées obtenaient ainsi aisément des privilèges leur permettant d'améliorer l'ordinaire. Elles pouvaient également recevoir des mets coûteux lorsque cela était nécessaire pour les soigner : à la Pietà, deux organistes, Lucrezia et Rossana, reçurent ainsi du lait d'ânesse⁶¹ ; aux Incurabili, du lait de chèvre fut donné à Elisabetta Mantovani, l'une des meilleures solistes du chœur⁶² ; aux Mendicanti, Anna Redrezza, également musicienne, obtint pour un sou de lait par jour « à usage médical », pendant vingt-deux jours⁶³. Dans ce dernier *ospedale*, l'attribution d'office de plus grandes quantités de nourriture ou de boisson aux musiciennes fut votée par la congrégation dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Un document datable de l'été 1791 indique ainsi les dépenses de bouche engagées chaque année par l'*ospedale* pour un pauvre, de sexe féminin ou masculin, et celles engagées pour une *putta*⁶⁴. Si pour la première catégorie, les dépenses annuelles atteignaient quarante-cinq ducats et cinq sous, pour la seconde, elles se montaient à cinquante-quatre ducats et treize sous. La différence est due principalement au fait que les musiciennes buvaient leur vin plus pur que les pauvres, qui le diluaient à moitié tandis qu'elles ne le coupaient que d'un tiers d'eau. La ration de vin disponible pour les filles du chœur s'élevait à 345 litres quand elle n'était que de 162,5 litres pour un pauvre. De plus, les musiciennes jouissaient d'une ration de viande supérieure aux pauvres, qui devaient parfois se contenter d'un œuf. Les portions de riz et de pain étaient en revanche identiques, mais la dépense en médicaments était de dix lires pour les filles du chœur, quand elle n'était que de six lires et quatre sous pour les pauvres, pourtant plus sujets aux maladies en raison de leur âge avancé ou de leur mauvaise santé au moment de l'entrée dans l'*ospedale*.

Lorsque les Mendicanti firent faillite en 1777, ils répercutèrent ce privilège des filles du chœur en leur attribuant une somme quotidienne plus importante qu'aux ouvrières et aux vieillards. Destinée à couvrir les frais de bouche mais également d'habillement, cette somme s'élevait à seize sous pour les musiciennes, quand les ouvrières n'en touchaient que quatorze. Il fallut attendre les dernières années de vie de l'institution et l'extrême fin du siècle pour que

⁶⁰ Venise, IRE, MEN B 6, 26 juillet 1753.

⁶¹ Venise, ASV, OLP, b. 693, Notatorio T, fol. 233v-234r, 25 avril 1759.

⁶² Venise, ASV, OLP, b. 911, n° 211, 22 juin 1776.

⁶³ Venise, ASV, OLP, b. 886, n° 59, 10 juin 1799.

⁶⁴ Venise, ASV, PSO, b. 78, s. d.

le salaire des musiciennes et celui des ouvrières soit égal, à seize sous par jour, tandis que les vieillards en touchaient quatorze, les *maestre* dix-huit et la prieure trente⁶⁵.

4. Le statut privilégié des filles du chœur

Les rations supplémentaires de viande et l'obtention de mets coûteux en cas de maladie n'étaient pas les seuls privilèges que les musiciennes tiraient de leur statut. Le premier de ces privilèges était évidemment la dispense de la *tasca*, déjà évoquée, qui ne faisait finalement que remplacer une obligation par une autre, les heures consacrées aux travaux d'aiguille étant remplacées par l'étude de la musique. Un autre privilège, spécifique à l'*ospedale* des Mendicanti, était immédiatement perceptible et se lisait en creux à travers les punitions infligées aux filles du chœur indisciplinées. Les pensionnaires ayant porté colifichets ou vêtements de soie étaient ainsi « châtiées par la prison » si elles étaient filles du commun, mais simplement condamnées à « perdre l'habit et être retirées du chœur et mises en bas » si elles étaient musiciennes⁶⁶. Cela n'illustre pas une forme de favoritisme vis-à-vis des filles du chœur, mais bien le fait que la déchéance de leur statut était une punition suffisamment sévère pour ne pas avoir à y ajouter l'enfermement. Condamnées à vivre « en bas », avec éventuellement « interdiction de monter les escaliers », les musiciennes étaient alors contraintes de partager l'espace de vie des filles du commun, au premier étage et au rez-de-chaussée⁶⁷. Les pièces situées au niveau du quai étaient sans aucun doute plus insalubres que celles des étages, en raison du moindre ensoleillement et de la proximité avec l'eau du canal, mais aussi et surtout parce qu'y étaient logés les malades. En outre, les galeuses soignées aux Mendicanti avaient souvent contracté leur maladie en menant « une vie impudique » et éprouvaient quelque difficulté à

conserver la discrétion souhaitable et se retenir de parler et d'agir de façon lubrique, selon leur habitude, ce qui bien souvent les [amenait] à se répandre en discours et en comportements honteux et scandaleux qui [faisaient] rougir la

⁶⁵ Venise, ASV, PSO, b. 78, « *Nota agli individui che presentemente esistono nel Pio Ospitale di S. Lazaro e Mendicanti col rispettivo loro giornaliero assegnamento* », 24 février 1793.

⁶⁶ Venise, IRE, MEN C 3, « *Capitoli di moralità e buona custodia* », chap. IV, 20 janvier 1699 (n. st.), fol. 408.

⁶⁷ Cette punition fut effectivement appliquée à Marietta Zotta dite « dal Violin », coupables de « manquements » non précisés (Venise, IRE, MEN C 2, 8 avril 1630, fol. 173).

pudeur [des filles du chœur], et à leur faire connaître ces choses qui offensent les bonnes mœurs⁶⁸.

C'est pourquoi il était souhaitable d'éloigner les malades des filles du chœur, toute proximité pouvant mettre en péril « l'excellente éducation et la discipline la plus stricte [exigées] des filles du chœur d'âge tendre et innocent »⁶⁹. Les députés à l'infirmerie ne semblaient pas considérer, en revanche, que les orphelines n'appartenant pas au chœur et habitant auprès des filles du commun pouvaient pâtir du voisinage avec les galeuses, non plus que les musiciennes de la Pietà qui exigèrent en 1742 le maintien de leurs chambres individuelles bien loin des locaux de l'infirmerie de l'*ospedale* (cf. *supra*).

Outre la possibilité de bénéficier de locaux considérés comme plus sains, voire d'une chambre individuelle pour les *maestre*, les musiciennes des *ospedali* avaient de nombreux privilèges par rapport aux filles du commun. En ce qui concernait l'alimentation, les différences de traitement n'existaient théoriquement pas entre les pensionnaires d'une même classe d'âge, toutes recevant la même quantité de nourriture et de boisson, quel que soit leur statut. Bien entendu, ces quantités étaient moindres pour les enfants en bas âge et supérieures pour les malades mais, si l'on en croit les statuts, les musiciennes n'étaient pas à meilleure enseigne que les ouvrières. Dans les faits, les filles du chœur obtenaient toutefois bien plus fréquemment des dispenses et privilèges particuliers, et elles étaient finalement mieux

⁶⁸ C'est également ce que l'on peut déduire d'une décision prise par la congrégation de la Pietà en 1748 afin de déplacer dans les étages le dortoir des petits garçons situé au rez-de-chaussée et « *in cui coabitavano tanto pregiudiziale alla loro salute* » (Venise, ASV, OLP, b. 667, décision du 5 avril 1748 rappelée dans un rapport daté du 17 janvier 1749 n. st.).

⁶⁹ Venise, ASV, OLP, b. 654, 4 juin 1741. L'interdiction de communiquer entre les deux espaces de l'*ospedale* était renforcée par la présence de deux grilles, dont seule la prieure possédait la clef. Dès 1704, les gouverneurs avaient rappelé l'importance de cette stricte séparation : « *Non restando di raccordar finalmente che per il divertimento di qualunque corutella di costumi per il buon ordine nome e conceto illitato delle putte di questo pio luogo ad imitazione di altri simili luoghi, come pratica instituita da nostri maggiori, che le putte non dovessero tramischiarsi colle mendiche per il più della maggior teza, vagabonde et forse viciose della città fosse inviolabilmente osservato, che oltrapassar non dovessero il secondo restello à questo effetto instituito da nostri maggiori, le chiavi del qual come la pratica antica debbano esser nelle mani della priora prohibita alla medesima, che non sia aperto che per quelle cariche che per loro incombenze dovessero impiegarsi. Potendo pur le putte portarsi nella sua congrega per scalle à questo effetto erete, con espressa obbligazione di tenir chiusa quella porta che comunica con quelle da basso ; onde restassero intieramente separate. Rispetto ch'è dovuto al loro grado non essendo differente à chi con tanto zello assiste alla presidenza l'essecutione medesima, essendo bastante un assoluto commando, à chi fa figura di vice priora, ma alla presenza di chi deve ubidir* » (Venise, ASV, OLP, b. 646, 31 août 1704).

nourries que leurs camarades du commun⁷⁰, même si l'ensemble des pensionnaires des *ospedali* restaient soumis à un régime plutôt frugal⁷¹.

Les rations supplémentaires de vivres n'étaient pas les seuls privilèges dont jouissaient les filles du chœur. Elles obtenaient fréquemment des rations de bois et d'huile supplémentaires afin de pouvoir se chauffer et s'éclairer plus commodément⁷². Si l'attribution d'une provision de bois supplémentaire ne se justifiait pas réellement, le fait de fournir plus d'huile aux musiciennes s'expliquait non par un usage culinaire mais par l'obligation de s'éclairer. Les filles du chœur devaient en effet pouvoir lire leurs partitions lors des concerts sacrés et des répétitions, une partie d'entre elles étant en outre chargée de la copie des partitions, ce qui impliquait des heures de travail avec une lumière artificielle.

Si les revenus des filles du commun et ceux des filles du chœur dispensées en partie seulement de la *tasca* provenait des travaux d'artisanat effectués dans leur *ospedale*, les musiciennes « à temps complet » bénéficiaient d'autres sources de revenus, parfois substantielles. Ainsi, dès 1731, les gouverneurs des Mendicanti décidèrent, à treize voix contre une, de donner aux musiciennes la moitié des sommes récolées de la location des sièges (*scagni*) pendant les concerts sacrés. Cette décision avait pour but d'inciter « les filles de ce chœur à se passionner avec le plus grand soin, le plus grand plaisir et la plus grande application » pour la musique, afin qu'elles ne cessent de progresser et attirent en grand nombre les mélomanes dans l'église de l'*ospedale*⁷³. Ce privilège était toutefois limité aux musiciennes les plus utiles au chœur : celles qui appartenaient à la classe des *principianti* et celles qui servaient le chœur depuis moins de deux ans n'étaient pas concernées. En 1774, les

⁷⁰ En 1786, les provéditeurs aux *ospedali* s'étaient émus de cette différence et avaient exigé que « tous les enfants fussent traités de façon égale » et reçoivent les mêmes quantités de nourriture, en fonction de leur l'âge et non de leur qualification. Tous les pensionnaires de la Pietà étaient alors répartis en trois classes : jusqu'à dix ans, de dix à dix-huit ans, après dix-huit ans (Venise, ASV, *OLP*, b. 683, 25 février 1785 n. st.).

⁷¹ Les jérémiades de la musicienne imaginée par Antonio Piazza n'étaient ainsi pas complètement dénuées de fondement, comme l'illustre le scandale dénoncé en 1786 par les gouverneurs de la Pietà, découvrant que le boulanger conventionné pour fournir en pain l'*ospedale* avait détourné à son profit une partie de la farine confiée par la congrégation et avait approvisionné l'institution en pain mal cuit (Venise, ASV, *OLP*, b. 683, 20 janvier 1786 n. st.).

⁷² On trouve ainsi dans les archives de la Pietà une décision de la congrégation datée du 15 mai 1733 et regrettant le « désordre considérable » qu'engendrait la fourniture de bois supplémentaire à certaines filles. Le privilège n'était pourtant par remis en question : en mars 1735, une décision, confirmée en janvier 1736 accordait toute l'année une *corbetta* de bois supplémentaire à la violoniste Michielina « en raison de ses indispositions ». Le statut de *maestra* n'était pas une condition indispensable pour obtenir cette faveur puisque le même jour, la congrégation offrait à la chanteuse Ambrosina deux *corbette* de bois chaque semaine pendant tout l'hiver. En 1739, Isabella, autre chanteuse du chœur de la Pietà souffrant d'une maladie incurable obtenait quant à elle une *corbetta* de bois par semaine, pour toute la durée de sa maladie. Mais les bien-portantes pouvaient également obtenir ce privilège, accordé aux chanteuses Giuliaia en 1742 (une *corbetta* par semaine) et Febronia en 1743 (deux *corbette* par semaine). L'ensemble de ses informations se trouve à Venise, ASV, *OLP*, b. 692, Notatorio Q, fol. 10, fol. 94v, fol. 135 et Notatorio R, fol. 41, fol. 133v, fol. 184.

⁷³ Venise, ASV, *OLP*, b. 651, 28 août 1731.

gouverneurs de l'*ospedale* décidèrent de reverser l'intégralité des revenus des *scagni* aux musiciennes, leur demandant en contrepartie de copier les partitions du chœur⁷⁴.

À l'origine, aux Mendicanti comme dans les autres *ospedali*, la copie des parties séparées nécessaires à l'exécution de la musique revenait au maître de chœur, propriétaire de la partition originale, qu'il emportait avec lui lorsqu'il quittait son poste de compositeur attitré. Les filles du chœur ayant théoriquement le droit de jouer uniquement les compositions des maîtres de chœur successifs de leur *ospedale*, il était nécessaire que les archives de l'institution contiennent les copies des partitions composées pour elles. Dès 1688, les gouverneurs des Derelitti avaient précisé que l'une des obligations du maître de chœur consistait à « faire copier la musique », mais les archives indiquent qu'il était fréquemment fait recours à des copistes extérieurs aux frais de l'institution. Les copistes vénitiens ne pratiquaient pas des prix particulièrement élevés : douze sous la feuille dans les années 1730, de seize à dix-huit sous dans les années 1760 et 1770⁷⁵. Néanmoins, le grand nombre de parties séparées et l'importante production annuelle entraînait une dépense considérable, évaluée à trente ducats par an par les gouverneurs des Derelitti⁷⁶.

Tous les *ospedali* tentèrent, au cours du XVIII^e siècle, de mettre en place un *scriptorium* afin de limiter les coûts : une activité de copie existait dès avant 1730 à la Pietà, puisque cette année-là, Stella dalla Tiorba et Cattarina dal Violone, qui copiaient habituellement les partitions, obtinrent une dispense en raison de leurs problèmes oculaires⁷⁷. En 1736, la congrégation de cet *ospedale* offrit annuellement dix ducats à Antonia et Bianca Maria, chargées de copier les partitions mais aussi d'apprendre aux musiciennes plus jeunes à le faire⁷⁸. La somme, trois fois inférieure à celle que touchait le maître de chœur des Derelitti pour le même travail, ne fut visiblement pas suffisante puisque les gouverneurs de la Pietà se plaignaient en 1750 de la piètre formation des copistes et de leur petit nombre⁷⁹. De fait, les gouverneurs devaient alors payer un copiste extérieur, qui coûtait à la caisse de l'institution trente-six ducats par mois⁸⁰. Cette discontinuité dans l'activité du *scriptorium*, et son incapacité à effectuer l'intégralité des copies nécessaires à l'activité du chœur se retrouvait

⁷⁴ Venise, IRE, MEN G 2, 31 janvier 1774 n. st. et MEN B 7, 2 février 1774 n. st.

⁷⁵ Ces sommes sont extraites des factures de copistes se trouvant dans les archives des Mendicanti (Venise, ASV, P50, b. 861, b. 862 et b. 863), des Derelitti et de la Pietà.

⁷⁶ Si la décision date officiellement de 1745, les gouverneurs des Derelitti avaient déjà avant cette date tenté, sans grand succès, d'installer un *scriptorium* musical au sein de leur institution (Venise, IRE, DER G 2-48, n° 55, s. d.).

⁷⁷ Venise, ASV, OLP, b. 666, rapport du 4 juin 1730, pièce annexe à la délibération du 28 juin 1748.

⁷⁸ Venise, ASV, OLP, b. 692, Notatorio Q, fol. 140, 16 mars 1736.

⁷⁹ Venise, ASV, OLP, b. 693, Notatorio T, fol. 37, 10 avril 1750.

⁸⁰ Venise, ASV, OLP, b. 670, 21 mai 1755 et 30 décembre 1756.

également aux *Derelitti*⁸¹ et aux *Incurabili*, où une copiste était mentionnée dans les statuts de 1762⁸².

Aux *Mendicanti*, en revanche, l'institution d'un *scriptorium* fut un succès, comme l'indique la disparition de toute facture pour copie de musique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. En 1773, les gouverneurs de cet *ospedale* avaient en effet décidé de reverser aux musiciennes copiant les partitions l'intégralité des revenus des *scagni*, moins trois sous destinés aux placeurs. Formées initialement par le maître et la maîtresse de chœur, les copistes devaient ensuite former à leur tour les filles du chœur et acheter le matériel nécessaire à la reproduction de toutes les parties séparées⁸³.

Le succès du *scriptorium* des *Mendicanti* s'explique peut-être par les sommes conséquentes versées aux musiciennes qui acceptaient de copier les partitions, là où la *Pietà* se contentait de leur attribuer une ration supplémentaire de bois de chauffage et d'huile de lampe⁸⁴. Toutefois, les revenus des musiciennes ne se limitaient pas aux sommes versées par les gouverneurs pour la copie des partitions : les *maestre* ayant obtenu le privilège de recevoir *in educatione* des jeunes filles nobles tiraient également un revenu de leurs leçons de musique (cf. *infra*). En outre, les musiciennes percevaient une partie des sommes laissées pour les messes chantées pour les défunts : en 1677, les gouverneurs des *Mendicanti* versèrent trois ducats à chacune des filles du chœur pour avoir chanté l'office funèbre en l'honneur du gouverneur défunt Andrea Tasca, qui avait légué à cet effet cent ducats à l'*ospedale*⁸⁵. Au siècle suivant, les musiciennes du même *ospedale* reçurent collectivement 620 ducats pour avoir chanté la messe des morts pendant une année⁸⁶.

Enfin, les musiciennes pouvaient également recevoir ponctuellement des présents : outre les dons de comestibles, déjà évoqués, elles pouvaient bénéficier de la générosité des gouverneurs qui offrirent par exemple des gants neufs à chacune d'entre elles lors du

⁸¹ Venise, IRE, DER G 2-48, n° 1.

⁸² Les gouverneurs avaient accepté de lui verser vingt-quatre ducats par an « pour que les documents nécessaires ne viennent pas à manquer, et que le lieu pieux évite une plus grande dépense » (*Ordini e capitoli per il buon governo dello spedale di Nostro Signor Gesù Cristo, detto Ospedale degl'Incurabili in Venezia*, partie 3, chap. VI, « Capitoli particolari per le due maestre di coro », art. 9, cf. annexe 14). Sa présence n'était visiblement pas suffisante pour répondre à l'ensemble des besoins puisqu'une facture de juin 1776 indique que l'*ospedale* salariait à plein temps un copiste nommé Paolo Chiaranda et payé cinq ducats par mois (Venise, ASV, OLP, b. 911, n° 173, 28 juin 1776).

⁸³ Venise, MEN G 2, 6 décembre 1773. Notons ici que si les archives de cet *ospedale* renferment des factures de papetiers pour la fourniture de papier, de plumes et d'encre, il n'est jamais fait mention de papier à musique (*carta da musica*), que l'on trouve en revanche dans d'autres *ospedali*. Il est probable que les copistes aient acheté du papier vierge, moins coûteux, sur lequel elles traçaient elles mêmes les portées.

⁸⁴ Bien que le fait de confier l'ensemble des copies de musique à Meneghina permette à l'*ospedale* d'économiser trente-six ducats par an, les gouverneurs de la *Pietà* ne prévoyaient en effet aucune compensation financière pour la *putta* (Venise, ASV, OLP, b. 670, 21 mai 1755 et 30 décembre 1756).

⁸⁵ Venise, IRE, MEN B 2, fol. 186v, 22 mars 1677.

⁸⁶ Venise, ASV, OLP, b. 853, 30 septembre 1780.

Vendredi Saint de l'année 1780, pour une valeur totale de dix ducats⁸⁷. Lors des concerts organisés pour de grands personnages en visite à Venise, la valeur des gratifications pouvait être bien plus élevée : en février 1688, le grand-duc de Toscane Ferdinand III fit ainsi parvenir aux musiciennes des *Incurabili* « de fastueux présents » après la représentation de l'oratorio de Giacomo Spada, *Santa Maria Egiziaca*⁸⁸. En outre, lors du concert donné en 1782 pour le Comte et la Comtesse du Nord, deux *maestre* du chœur, Antonia Cubli et Antonia Lucovich, reçurent une gratification exceptionnelle pour avoir aidé à « accorder les violons, les violoncelles et les contrebasses »⁸⁹.

Outre les nombreux avantages qu'offrait le statut de fille du chœur, les musiciennes des *ospedali* avaient ainsi la possibilité de se constituer une dot plus importante, plus rapidement que leurs camarades du commun. S'il n'était pas interdit aux filles du commun de recevoir *in educatione* des jeunes filles patriciennes ou citoyennes pour les former à la broderie ou à l'art de la dentelle, il va de soi que les musiciennes trouvaient bien plus facilement des élèves, sources de revenus non négligeables. En outre, le statut de fille du chœur et les liens qu'il impliquait, du moins pour les plus douées, avec les familles influentes de la République donnait aux musiciennes un avantage certain sur les ouvrières, destinées à servir les familles dans lesquelles leurs camarades chanteuses ou instrumentistes étaient invitées à jouer de la musique. Cela pose la question de l'adéquation entre la volonté des gouverneurs que les filles « éprouvent les unes pour les autres un amour sincère et pur » et la ségrégation existant de fait entre filles du commun et filles du chœur⁹⁰. Cela met également en doute la volonté des gouverneurs de considérer l'ensemble des pensionnaires d'un *ospedale* comme les membres d'une même famille, sur laquelle ils auraient exercé une autorité paternelle bienfaisante.

⁸⁷ *Ibid.em.*

⁸⁸ L'anecdote est rapportée par SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta : writings on music in Venetian society (1650-1750)*, Venise : Fond. Levi, 1985, p. 75.

⁸⁹ Venise, ASV, *Savio Cassiere*, b. 589, 20 janvier 1782 n. st.

⁹⁰ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 44.

II. Une famille de substitution : les réseaux au sein des *ospedali*

Les statuts de l'*ospedale* des Mendicanti stipulaient que la prieure devait gérer la partie féminine de l'institution « comme une bonne mère de famille », faisant preuve de sérieux, d'attention et de charité envers tous les pauvres se trouvant sous sa juridiction⁹¹. Il ne faut pas voir dans la formule une simple expression langagière, mais bien la traduction d'une véritable attention envers les pensionnaires, perçues comme les enfants d'une grande famille dont les gouverneurs, les *governatrici* puis la prieure feraient collectivement office de parents. Le terme de « *figlie* » ou « *figliole* », qui apparaît pour désigner l'ensemble des musiciennes et des ouvrières des *ospedali*, n'est pas innocent : il renvoie à une filiation symbolique avec les membres de la congrégation chargés de veiller à leur survie. Les gouverneurs pourraient utiliser les mots « *fanciulle* » ou « *ragazze* », plus neutres, qui existaient évidemment à l'époque moderne, mais ils n'apparaissent presque jamais dans les documents. Les termes « *putte* » ou « *putelle* », en revanche, sont très présents, y compris pour désigner des femmes d'un certain âge. Synonymes de « jeune fille en âge de se marier »⁹², ils traduisent le statut d'éternel enfant dans lequel les gouverneurs maintenaient leurs pupilles, y compris lorsqu'elles avaient atteint l'âge adulte. Relevant du registre affectueux, ils traduisent également la volonté des gouverneurs d'agir en « bons pères de famille » pour ces pensionnaires parfois mis sous leur tutelle à l'âge le plus tendre et qui de surcroît se trouvaient pour une partie d'entre elles orphelines, sans parler du cas particulier des enfants abandonnés de la Pietà. À ce vocabulaire évoquant la filiation se superposait un champ lexical de la parenté spirituelle, les congrégations étant perçues comme la « mère spirituelle » des enfants qu'elles accueillaient.

Cette notion de rapports filiaux avec les gouverneurs n'échappait pas aux pensionnaires, qui évoquaient volontiers la « charité paternelle » avec laquelle elles espéraient que seraient accueillies leurs suppliques⁹³. La volonté de reconstruire une famille de substitution dans l'enceinte des murs de l'*ospedale* se traduisait par l'emploi d'un vocabulaire spécifique, mais également par un mode de relations particulier, à la fois horizontal et vertical.

⁹¹ *Capitoli... Mendicanti*, op. cit., chap. XV, p. 69.

⁹² Giuseppe Boerio en donne la définition suivante : « *Pulcella, Donzella, Fanciulla, Femmina nubile, Giovane da marito* » (BOERIO (Giuseppe), *Dizionario...*, op. cit., p. 541).

⁹³ Les exemples sont légions, voir par exemple Venise, ASV, *OLP*, b. 689, Notatorio H, fol. 88, 8 septembre 1709 pour la Pietà ou Venise, ASV, *OLP*, b. 647, 5 juin 1707 pour les Mendicanti. Les gouverneurs évoquaient eux mêmes volontiers leurs « préoccupations paternelles » à l'égard des pensionnaires souhaitant se marier (Venise, ASV, *OLP*, b. 668, 10 avril 1750).

La superposition de cette famille de substitution avec les familles véritables existant parfois en dehors des établissements charitables, mais aussi à l'intérieur de ceux-ci venait encore complexifier les relations existant entre les différentes catégories de pensionnaires.

1. Le mythe de l'orpheline

Le plus ancien des *ospedali*, celui de la Pietà, accueillait tous les enfants abandonnés, quelle que fut leur situation familiale : orphelins ou non, enfants légitimes ou naturels. Même lorsque l'enfant exposé portait sur lui un acte de baptême ou une lettre indiquant qu'il n'était pas orphelin, il devenait lorsqu'il entra dans la *scaffetta* l'enfant de l'*ospedale*. Aussitôt recueilli, il était baptisé, revêtait la tenue des pensionnaires de la Pietà et recevait un numéro, reporté sur les registres d'entrée aux côtés de sa description physique et des éventuels vêtements ou objets qu'il portait au moment du dépôt. Cet enfant qui avait pu recevoir de ses parents un prénom, un vêtement ou un signe distinctif destiné à l'identifier en cas de reconnaissance ultérieure perdait ainsi toute trace de son identité originelle et devenait *putto* ou *putta* de l'*ospedale*, qui lui faisait dès lors office de parents⁹⁴.

Cette perte de la filiation s'est unie au fait que les premiers enfants accueillis dans les *ospedali* étaient orphelins pour implanter durablement dans l'imaginaire collectif l'idée que tous les pensionnaires des *ospedali* étaient dépourvus de parents. Cela transparait dès les premières représentations figurées, Cesare Vecellio représentant en 1590 une demoiselle des Incurabili ou des Derelitti sous le titre « *Orfanella de gli spedali di Venezia* »⁹⁵, terme repris au début du siècle suivant par Vincenzo Coronelli⁹⁶. En 1740, Giovanni Battista Albrizzi évoquait à son tour dans son célèbre *Forestiere illuminato* les jeunes filles « restées sans leurs

⁹⁴ Notons toutefois que, si les vêtements étaient brûlés ou vendus par l'*ospedale*, les lettres, extraits d'actes de baptêmes et petits objets accompagnant l'enfant étaient soigneusement archivés. Pour une vue d'ensemble sur les différentes pratiques institutionnelles vis-à-vis des enfants exposés, voir *Enfance abandonnée et société en Europe (XIV^e-XX^e siècle)* [colloque, Rome, 1987], Rome : École française de Rome, 1991, 1236 p.

⁹⁵ La légende qui accompagnait cette estampe reprenait l'idée que les enfants accueillis dans les *ospedali* étaient dépourvus de tous liens familiaux, ajoutant que les institutions charitables faisait office de famille de substitution, les traitant mieux parfois que leurs proches parents : « *Grandi e molte di numero sono l'opere pie, che del continuo si fanno nella città di Venetia, non solo alle chiese di preti, e monasterij di frati, che vi sono in grandissimo numero, ma particolarmente anchora à gli spedali d'assaissime orfanelle, ivi ricettate come in sicuro porto contra le tempeste delle dishonestà mondane. Sono adunque in tali luoghi condotte, e introdotte alcune fanciullette, come derelitte, e che non hanno persone congiunte, sotto la cura delle quali possano esser bene e civilmente allevate. Quivi sono poi tanto ben custodite, e governate, che spesse volte accade, ch'elle ne sieno invidiate da quelle, che sono state allevate nell case de' proprij padri* » (VECELLIO (Cesare), *Degli habiti...*, op. cit., p. 149).

⁹⁶ CORONELLI (Vincenzo), *Ordinum religiosorum...*, op. cit., pl. CXI (cf. annexe 7).

parents auxquelles on apprend à chanter et à jouer de la musique »⁹⁷. Ce guide, qui connut plusieurs réimpressions, contribua certainement à diffuser dans toute l'Europe l'image des orphelines musiciennes. On retrouvait encore cette idée en 1770, sous la plume de Charles Burney, qui affirmait que « les exécutantes étaient [aux Derelitti comme aux Mendicanti] toutes orphelines »⁹⁸.

En réalité, si la situation familiale des enfants exposés à la Pietà est souvent méconnue, on sait en revanche que les enfants recueillis dans les trois autres *ospedali* n'étaient pas tous orphelins. Une étude menée sur les 301 musiciennes identifiées aux Mendicanti permet de s'en assurer : si neuf d'entre elles étaient dites « *orfana* » (2,99 %), trente semblent dépourvues d'un nom de famille, puisque vingt-et-une apparaissaient sous leur seul prénom dans les archives (6,97 %), tandis que pour neuf d'entre elles, c'était la mention d'un instrument ou d'une tessiture qui fait office de nom (2,99 %)⁹⁹. Si l'on considère orphelines par défaut toutes les musiciennes dépourvues de nom de famille, le pourcentage de demoiselles n'ayant assurément ni père ni mère atteint à peine les 13 %. Il va de soi qu'une grande partie, voire la totalité des filles du chœur possédant nom et prénom pouvaient être orphelines, et justifier ainsi l'opinion commune. Une enquête approfondie menée sur les 153 musiciennes des Mendicanti sur lesquelles il fut possible de recueillir des informations familiales permet toutefois d'infirmer cette hypothèse¹⁰⁰. Nous connaissons la situation parentale de cent-une de ces personnes : 86 d'entre elles possédaient au moins l'un de leurs parents au moment de leur entrée dans l'*ospedale*, puisque vingt avaient encore leur père et leur mère, trente-et-une uniquement leur mère, trente-cinq seulement leur père, soit un pourcentage de 85 % de musiciennes n'étant pas orphelines au sens strict du terme.

Il va de soi qu'il peut s'agir ici d'un effet de sources, puisque les archives ayant servi à relever ces informations citent plus volontiers les parents vivants que les morts, notamment dans le cas des demandes de sortie. Néanmoins, si l'on pondère ces chiffres en les rapportant, non aux seules mentions des père et mère mais au nombre total de musiciennes pour lesquelles des indications familiales (présence d'un oncle, d'une sœur, d'un cousin...) ont pu

⁹⁷ ALBRIZZI (Giovanni Battista), *Forestiére illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia...*, Venise : G. Albrizzi, 1740, p. 260.

⁹⁸ BURNEY (Charles), *The present state of music in France in Italy...*, Londres : T. Becket and Co., 1771, p. 182.

⁹⁹ À cette dernière catégorie appartenait Franceschina « *dal Basso* », dite également « *cantora* », entrée aux Mendicanti en 1620 pour « *insegnar alle figliuole e attendere alla musica* » (Venise, IRE, MEN C 2, fol. 173, 26 mai 1620). Sa titulature indique qu'il s'agissait de l'une des rares musiciennes capables de chanter la basse, spécialité très recherchée (cf. *supra*). L'étude exclut les ouvrières et les filles « *in educatione* », sauf lorsque celles-ci n'occupèrent ce poste que de façon temporaire, avant de rejoindre le chœur.

¹⁰⁰ Cette enquête a été rendue possible par la création d'une base de données regroupant toutes les informations disponibles dans les sources primaires et secondaires et relatives aux musiciennes entrées aux Mendicanti entre 1601 et 1776.

être relevées, soit 153, le pourcentage de non-orphelines reste élevé : 20 % avaient encore leur mère, 23 % leur père, 13 % leurs deux parents. La part de filles du chœur ayant encore au moins l'un de leurs parents en vie au moment de l'entrée aux Mendicanti dépassait ainsi largement la moitié, même en considérant orphelines par défaut toutes celles dont les parents n'étaient jamais mentionnés. La méthode n'est pas exempte de risques d'erreur, mais elle offre une fourchette plausible pour l'évaluation des situations familiales : on sait ainsi que 13% des musiciennes étaient des orphelines avérées, chiffre égal à celui de celles dont nous savons avec certitude qu'elles avaient encore leur deux parents en vie au moment de l'entrée dans l'*ospedale*. Restent 64 % de filles du chœur pour lesquelles nous ne pouvons qu'extrapoler la situation familiale : il est probable qu'environ la moitié d'entre elles n'aient eu qu'un de leurs parents vivant au moment d'intégrer le chœur, les quelques 15 % restant pouvant se répartir équitablement entre les trois catégories précitées.

Si, d'après les calculs effectués, 56 % des filles du chœur des Mendicanti avaient ainsi au moins un de leurs deux parents en vie au moment d'entrer à l'*ospedale*, cela rend inexacte l'appellation courante d'« orphelines » pour les qualifier. Toutefois, seule une petite partie d'entre elles possédaient leurs deux parents et, parmi celles-ci, nombreuses étaient celles dont le père ne pouvait ou ne voulait subvenir aux besoins de la famille. Les orphelines de père étaient en outre bien plus défavorisées que les orphelines de mère, celle-ci peinant à assurer seule la subsistance de sa famille. C'est ainsi que les gouverneurs des Mendicanti acceptèrent fréquemment des enfants abandonnés par leur père et considérés *de facto* orphelins. Les sœurs Berti, entrées aux Mendicanti en 1696 après les « méfaits de leur père, qui partit ailleurs » en abandonnant sa famille, bénéficièrent de cette dérogation. Leur frère, Nadal, versa 260 ducats à l'*ospedale* pour que ses sœurs, bien que non orphelines, y soient acceptées, arguant que son emploi auprès des ambassadeurs de la République l'obligeait à résider hors de Venise la plupart du temps, ce qui l'empêchait de s'occuper lui-même de ses sœurs. Il s'engagea en outre à les doter lorsqu'elles émirent le souhait d'entrer en religion¹⁰¹.

2. L'activation de réseaux familiaux secondaires

La plupart du temps, d'autres membres de la famille prenaient temporairement en charge les orphelines ou enfants abandonnés par leur père, la solidarité familiale reportant de quelques mois ou de quelques années la demande d'entrée dans un *ospedale*. Celle-ci était finalement

¹⁰¹ Venise, IRE, MEN C 3, fol. 35, 8 juin 1696 et Venise, ASV, OLP, b. 647, 30 mars 1711.

effectuée lorsque le soutien familial ne pouvait plus subvenir aux besoins de ses pupilles, comme l'illustre le cas des sœurs Malaspina, acceptées aux Mendicanti en septembre 1671. Abandonnées par leur mère et filles d'un lieutenant-colonel mort en service, Lugrezia, Bianca et Maria Malaspina avaient été pendant trois ans recueillies par leur oncle maternel, Antonio Malaspina, ecclésiastique. Celui-ci étant « contraint de [les] abandonner, chargé par ses supérieurs auxquels il doit obéissance de se rendre au plus tôt au Levant » pour accomplir son ministère, les trois petites filles âgées alors de cinq, huit et dix ans obtinrent d'entrer aux Mendicanti. Leur oncle renonça en effet en leur nom à ses droits sur l'héritage de leur père afin que l'*ospedale* puisse les accepter sans avoir rien à déboursier. En outre, il dota chacune de ses nièces de cent ducats, pour qu'elle puisse se marier ou entrer en religion si tel était son souhait¹⁰².

L'exemple des sœurs Berti et celui des sœurs Malaspina illustre le fait que des fratries pouvaient exister au sein des *ospedali*, mais il rappelle également le rôle que pouvaient jouer les réseaux familiaux annexes. Nombre de filles du chœur se trouvaient en effet sous la protection d'un membre de leur famille : même si elles étaient orphelines, elles pouvaient être temporairement hébergées par un oncle, un cousin ou un frère plus âgé. Cette protection pouvait s'avérer indispensable pour entrer dans l'*ospedale* afin d'obtenir le financement nécessaire pour contourner les strictes règles d'admission, qui pouvaient également être assouplies si la requérante était liée à l'une des musiciennes de l'institution. Ainsi, Antonia Cubli, orpheline de père, fut-elle acceptée *in educatione* aux Mendicanti en 1733, sur la requête de ses tantes Maddalena et Graziosa, ouvrières de l'*ospedale*¹⁰³.

L'intercession familiale servit également Elisabetta Capponi, qui n'aurait probablement pas été admise dans l'*ospedale* si sa tante n'y avait pas été fille du chœur. Dans la supplique que Chiara Capponi adressa en 1724 aux gouverneurs des Mendicanti, elle indiquait que sa nièce Elisabetta, âgée de sept ans, connaissait déjà les rudiments de la musique et qu'elle savait chanter, jouer du violon et de l'orgue. En outre, il semble qu'elle vivait déjà depuis un certain temps dans l'*ospedale*, au vu et au su de tous, puisque Chiara Capponi précisait que sa nièce « s'est rendue capable de servir le chœur de ce lieu pieux, où elle s'entraîne continuellement, à la satisfaction de monsieur le *maestro* Aliprandi, ce qui fait

¹⁰² Venise, Archivio storico degli ospedali civili riuniti (AOC), *Atti degli antichi ospedali*, b. 5, n° 16, s. d. et Venise, ASV, *OLP*, b. 652, 25 janvier 1732 n. st.

¹⁰³ Venise, IRE, MEN C 4, p. 842, 12 juillet 1733. Âgée alors de six ans, elle passa trois ans *in educatione* avant d'intégrer définitivement le chœur en qualité de violoniste, le 25 septembre 1736. Nommée *maestra*, elle forma plusieurs excellentes musiciennes, parmi lesquelles Lelia Achiappati, avant d'être nommée prieure en 1781. Elle quitta les Mendicanti deux ans plus tard pour se marier, à l'âge de cinquante-six ans.

espérer qu'elle pourra par la suite se rendre très utile à ce même chœur »¹⁰⁴. Chiara Capponi souhaitait régulariser la situation de sa nièce, craignant sans doute qu'elle se fasse expulser si les gouverneurs décidaient de renvoyer toutes les *figlie di educatione* et *figlie di spese* dans leurs familles, comme ils l'avaient déjà fait auparavant¹⁰⁵.

Elisabetta Capponi fut donc acceptée *in educatione* grâce à ses talents de musicienne et à l'influence de sa tante, mais également en raison de l'absence de son père, munitionnaire à Corfou. Vu son statut particulier, elle ne pouvait pas être acceptée comme orpheline et les gouverneurs ne souhaitaient pas que l'*ospedale* finance le séjour de la petite fille tant qu'ils n'étaient pas certains qu'elle serait réellement utile au chœur. Elle fut donc acceptée à l'essai, sans devoir offrir une somme d'argent à l'*ospedale*. En revanche, elle devait payer pour sa nourriture, apporter son propre lit et son propre linge. En 1731, Bernardo Aliprandi ayant confirmé aux gouverneurs que la jeune fille était devenue non seulement une chanteuse accomplie, mais également une excellente organiste et une très bonne violoniste, elle fut acceptée définitivement comme fille du chœur¹⁰⁶.

Dans le cas d'Elisabetta Capponi, le terme de « *zia di educazione* » prenait un sens particulier, puisque son professeur de musique était effectivement sa tante. La majeure partie des apprenties musiciennes, toutefois, étaient instruites par des « *zie* » avec lesquelles elle n'avaient aucun lien de sang, le terme étant utilisé pour traduire la différence d'âge et de compétence existant entre la « tante » et sa « nièce », mais également la proximité affective se créant entre les deux *putte* destinées à se côtoyer pendant plusieurs années. On trouve des traces de la force de ce lien artificiel à travers les demandes de sorties : non seulement il n'était pas rare que professeur et élèves demandent à aller ensemble en villégiature sur la Terre ferme, mais il arrivait que leurs relations se poursuivent même lorsque l'une d'entre elles avait quitté l'*ospedale*. Ce fut le cas, par exemple, de Marianna Minotto, admise aux Mendicanti en 1781 et qui était très affectionnée à la prieure, Antonia Cubli, dont elle avait peut-être reçu les leçons lorsque cette dernière était *maestra*. Après le mariage de la prieure, Marianna Minotto obtint l'autorisation de lui rendre visite¹⁰⁷. De même, l'affection entre Teresa Barbieri et son élève, Giovanna Utini, prenait la forme de liens presque filiaux :

¹⁰⁴ Venise, ASV, OLP, b. 651, 6 août 1731. Le *maestro* Aliprandi est bien entendu Bernardo Aliprandi, *maestro di strumenti* aux Mendicanti de 1724 à 1732.

¹⁰⁵ Cf. *supra*, partie 2, chap. 2.

¹⁰⁶ *Ibid.em.* De fait, Elisabetta Capponi chantait dès 1739 le rôle principal de la *Magdalenae conversio* de Carlo Goldoni, mis en musique par Giuseppe Saratelli. Elle avait alors vingt deux ans, et appartenait à la classe des *essercitanti* depuis moins d'un an, ce qui faisait d'elle une soliste particulièrement jeune.

¹⁰⁷ Venise, ASV, PSO, 3 octobre 1785.

lorsque la *maestra* tomba malade, après avoir enseigné pendant six ans la musique à Giovanna Utini, celle-ci la fit accueillir chez sa mère le temps nécessaire à sa guérison¹⁰⁸.

L'évocation des réseaux familiaux secondaires ne saurait être complète sans la mention des parents adoptifs. Si la pratique de l'adoption était attestée à Venise à l'époque moderne, elle ne concernait qu'une petite minorité de *putte*, qui pouvaient avoir été adoptées avant leur entrée dans un *ospedale*, comme l'illustrent deux exemples extraits des archives des Mendicanti. Anna Maria Capelli, admise dans cet *ospedale* en 1757, était ainsi la fille d'une « prostituée publique » et d'un « mendiant public », qui s'était enfuie de chez elle à l'âge de neuf ans. Recueillie par un barbier, Francesco Stecotti, que les documents qualifient de « père adoptif », elle était entrée aux Mendicanti lorsque ce dernier n'avait plus été en mesure de la nourrir¹⁰⁹. Une autre musicienne, Antonia Clado, était quant à elle d'origine ottomane et de confession musulmane. Enlevée à sa famille avant l'âge de deux ans dans des conditions obscures, liées à la prise de la forteresse de Coron par les Vénitiens, elle avait été « achetée » par Antonio Clado, qui avait résolu d'en faire sa « *figlia d'anima* ». Convertie et baptisée aux Catecumeni, elle était ensuite entrée aux Mendicanti comme *figlia in educatione a spese*, tous les frais étant payés par son père adoptif¹¹⁰.

Parallèlement à ces cas d'adoption antérieure à l'entrée dans un *ospedale*, on trouve également des demandes d'adoption d'enfants ou d'adultes orphelins ou abandonnés et vivant depuis plusieurs années dans une institution. Ces cas étaient particulièrement nombreux, toutes proportions gardées, à la Pietà, où il n'était pas rare que les nourrices de Terre ferme demandent à adopter officiellement un enfant de l'*ospedale* au moment où celui-ci devait rentrer à Venise¹¹¹. Dans certains cas, il pouvait s'agir de l'adoption de son propre enfant, exposé à la Pietà dans le seul but de se le voir confier en nourrice, la famille naturelle de l'enfant étant ainsi payée par l'*ospedale* pour l'élever. Ces abus, fermement condamnés par

¹⁰⁸ Venise, IRE, MEN B 7, 1^{er} mai 1776. De semblables exemples sont documentés par les archives de la Pietà. Micky White rappelle par exemple que Pellegrina, qui avait appris la basse de viole (*violone*) auprès de Caterina, était restée très liée à sa *maestra*, à laquelle elle avait rendu visite après son mariage. L'affection semblait réciproque puisque Caterina avait ensuite légué par testament une petite somme d'argent à son ancienne élève (WHITE (Micky), « Scenes from the life of Anna Maria "dal Violin" », dans GEYER (Helen) et OSTHOFF (Wolfgang) (dir.), *La musica negli ospedali / conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento* [colloque, Venise, 2001], Rome : Edizioni di storia e di letteratura, 2004, p. 87).

¹⁰⁹ Venise, ASV, OLP, b. 656, 5 juin 1757.

¹¹⁰ Venise, ASV, OLP, b. 853, 10 juin 1700.

¹¹¹ Voir par exemple le cas de Lodovica, adoptée en 1792 par son ancienne nourrice : « *Essendo stata ricercata a noi deputati alle figlie la figlia Lodovica, era già ritornata in questo Pio Luogo, da Mattia mogli di Giovanni Battista Dottor da Tarsa, fu sua balia, per figlia d'anima in campagna, sulle fondate relazioni avute del buon costume della detta Mattia e col riflesso parimenti dello sgravio di questo ospedale tanto per il risparmio delle spese, quanto per la dotazione al caso del di lei collocamento, che dovrà essere quella per la campagna, fu con nostra licenza de di 3 settembre decorso alla medesima concessa* » (Venise, ASV, OLP, b. 653, 21 décembre 1792).

les autorités, ne concernaient pas la majorité des adoptions, qui pouvaient être motivées par des raisons pratiques ou sentimentales, les deux pouvant se conjuguer¹¹².

À ces différents réseaux familiaux, il convient d'ajouter ceux relevant de la parentèle spirituelle. Les archives ne sont malheureusement guère dissertes sur les parrains et marraines des filles des *ospedali*, mais certains éléments nous permettent de mettre en lumière l'importance de ces liens de parenté spirituelle¹¹³. Les nombreuses demandes de sorties figurant dans les archives de la Pietà indiquent ainsi que les parrains, et surtout les marraines, pouvaient, au même titre que les proches parents, les « bienfaiteurs » patriciens et les épouses de gouverneurs, accompagner les musiciennes quittant temporairement leur *ospedale*. La présence de la *santola* ou du *santolo* comme accompagnants étaient néanmoins attestés uniquement chez les *putte* ne bénéficiant ni de parents proches, ni de riches bienfaiteurs, ce qui indiquerait que la parentèle spirituelle arrivait en dernier dans la liste des éléments constituant la famille de substitution¹¹⁴.

Les filles du chœur apparaissent elles-mêmes à de rares reprises en tant que marraines, ce qui indique à la fois une prégnance des liens sociaux après l'entrée dans un *ospedale*, mais également la réelle considération dont elles jouissaient, quand bien même elles seraient des enfants abandonnés¹¹⁵. Cela n'était pas le cas de Paulina Taneschi, musicienne puis prieure

¹¹² On peut en effet imaginer que les familles de Terre ferme avaient tout intérêt à garder auprès d'elles des enfants constituant une main d'œuvre gratuite, qu'elles avaient formé à leurs propres besoins, auxquels elles étaient éventuellement affectionnées mais qui, surtout, commençaient, à l'âge où ils devaient théoriquement retourner à l'*ospedale*, à pouvoir rendre de véritables services. En outre, dans le cas des filles, la Pietà s'engageait à payer une dot à ses pensionnaires restées sur la Terre ferme, ce qui ne manquait pas d'intéresser les familles d'accueil. Dans le cas d'Alba dal Bianco, adoptée officiellement « *come figlia sua propria e naturale* » par Cattarina Capretta Marsili le 6 septembre 1792, l'âge élevé de la *putta*, née en 1752, et la promesse faite à la Pietà de « *mantenere di vito e vestito e tenerne quel conto come fanno le buone madri verso li loro veri legittimi e naturali figliuoli* » suggéraient plutôt une adoption dictée par des motifs sentimentaux (Venise, ASV, OLP, b. 653, 23 décembre 1792).

¹¹³ Les quelques copies d'actes de baptêmes figurant dans les archives ont permis de réaliser que la plupart des musiciennes avaient un parrain et une marraine, souvent originaires de la même paroisse ou d'une paroisse contiguë et exerçant un métier artisanal. Des recherches approfondies dans les archives paroissiales seraient nécessaires pour dresser un portrait plus complet des choix opérés par les parents lors du baptême.

¹¹⁴ On observe ainsi que les pensionnaires se faisant accompagner par leur marraines étaient la plupart du temps filles du commun (Maria Fortunata en 1748 et Anna Stropiana en 1750 aux Derelitti) ou filles du chœur dépourvue de toute famille proche et ne bénéficiant pas du patronage d'un gouverneur ou d'une riche patricienne, ce qui était le cas de Teresa Barbieri aux Mendicanti en 1766, et de Marta dalla Viola à la Pietà en 1700. On notera également la présence d'un seul parrain, Alvise Minio, dont la filleule Elisabetta Picelli était fille du commun aux Derelitti et qui apparaît comme co-accompagnateur aux côtés de la mère de la jeune fille, la parentèle spirituelle n'étant probablement pas suffisante pour lui permettre d'escorter seul la pensionnaire. Ces informations sont extraites des archives conservées à Venise, ASV, OLP, b. 688, fol. 35v, 23 août 1700 et Venise, IRE, DER B 11, fol. 249, 20 mai 1748 ; DER B 12, p. 73, 31 août 1750 ; DER B 13, p. 255, 25 septembre 1769 ; MEN B 7, 31 août 1766.

¹¹⁵ Sur la question de la parentèle spirituelle en Italie à l'époque moderne et les choix effectués par les parents, l'ouvrage de référence est le suivant : ALFANI (Guido), *Padri, padrini, patroni : la parentela spirituale nella storia*, Venise : Marsilio, 2007, 303 p. Sur le cas vénitien, on consultera également CHAUVARD (Jean-François), « *“Ancora che siano invitati molti compari al Battesimo”*. Parrainage et discipline tridentine à Venise (XVI^e siècle) », dans ALFANI (Guido), CASTAGNETTI (Philippe) et GOURDON (Vincent) (dir.), *Le baptême. Entre usages*

aux Mendicanti qui avait pour filleule la fille d'un citoyen, Francesco Gabrieli¹¹⁶. L'une des chanteuses de la Pietà, Maddalena dal Contralto, était en revanche une ancienne enfant exposée, ce qui n'avait pas empêché un citoyen ayant une charge à l'*Avvogaria di Comun*, Antonio Prandini, de la choisir comme « *comare di cresima* » de l'une de ses filles. Les liens entre le magistrat et la marraine de sa fille étaient suffisamment étroits pour que le premier acceptât de servir d'intermédiaire lorsque la musicienne décida d'adresser au *Magistrato alle Acque* une plainte contre les présidents de son *ospedale*, qui souhaitaient déplacer sa chambre pour construire une nouvelle église (cf. *supra*). Lorsque la congrégation de la Pietà en fit grief au citoyen, celui-ci mit en avant le fait que la musicienne « était sa commère, puisqu'elle avait déjà huit mois auparavant porté une de ses filles à la Confirmation », comme si cette parenté spirituelle justifiait le fait de ne pouvoir lui refuser le service qu'elle demandait¹¹⁷.

3. La question de la parentèle au sein des *ospedali*

Les pensionnaires acceptées par charité appartenaient souvent à une fratrie pouvant se trouver éclatée entre plusieurs institutions charitables, les critères d'âge pour l'admission dans les *ospedali* interdisant souvent à plus de deux membres d'une même famille d'être acceptés conjointement. Il était relativement fréquent, en revanche, que deux sœurs entrent en même temps dans un *ospedale*, comme filles du commun ou directement auprès du chœur, comme l'illustrent aux Mendicanti les cas des sœurs Berti et des sœurs Malaspina, déjà évoqués, mais aussi ceux de Domenica et Angela Pellegrina Caliarì¹¹⁸, de Maddalena et Angela Gambarà¹¹⁹, ou encore de Maria Elisabetta et Maria Girolama Rossoni¹²⁰. Il est plus difficile de savoir s'il

sociaux et enjeux idéologiques [colloque, Saint-Etienne, 2007], Saint-Etienne : Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2009, p. 341-368.

¹¹⁶ Le lien d'affection et de parentèle spirituelle apparaissait dans le testament de la musicienne : « *Alla mia amatissima figliozza S.a Vittoria figliola dell' Illustrissimo S.r Francesco Gabrielli lascio in legato e per una volta tanto oncie dodeci d'argento pregandola ricordarsi dell'anima mia e gradire questo tenue tratto di mia cordialità* » (Venise, ASV, *TEST*, b. 233, n° 78, 20 octobre 1781).

¹¹⁷ Venise, ASV, *OLP*, b. 622, 28 septembre 1742.

¹¹⁸ Acceptées le 1^{er} octobre 1748 pour le service du chœur, les sœurs Caliarì étaient les filles du brescien Carlo Caliarì, encore en vie au moment de leur entrée aux Mendicanti. Si l'on ignore le devenir de Domenica, sa sœur Angela Pellegrina fut la protégée du gouverneur Giovanni Antonio Crotta et servit le chœur de l'*ospedale* pendant plus de trente ans en qualité de chanteuse (Venise, IRE, MEN B 6, 1^{er} octobre 1748).

¹¹⁹ Orphelines de père, entrées au service du chœur à l'âge de six et huit ans, elles avaient été formées à la musique par leur père, Filippo Gambarà. Destinées à renforcer un chœur très peu fourni, elles figurent encore sur la liste des musiciennes dressée le premier mars 1739. Au milieu du siècle, seule la plus jeune, Angela, apparaît encore dans les documents, ce qui laisse supposer que Maddalena était décédée ou avait quitté l'institution (Venise, IRE, MEN C 4, p. 997, 20 février 1725 n. st.).

¹²⁰ Filles et nièces de professeurs de musique, les sœurs Rossoni furent acceptées sur instance du *maestro di coro*, Baldassare Galuppi, en qualité de joueuses de trompette de chasse. Excellentes instrumentistes, elles apprirent également à jouer de la viole (*violetta* et *violone*) et servirent le chœur jusqu'au début des années 1780 (Venise, IRE, MEN B 6, 24 août 1750).

existait de nombreuses pensionnaires filles d'anciennes *putte*, mais le cas devait se présenter fréquemment puisque les statuts de l'*ospedale* des Incurabili prévoyaient que les requérantes se trouvant dans cette situation devaient être acceptées, quand bien même elles n'étaient pas orphelines¹²¹.

S'il n'était pas rare de trouver des liens de parenté entre les filles du chœur, d'autres catégories de pensionnaires pouvaient appartenir à la même famille. Ainsi nombre de musiciennes *in educazione* étaient filles ou nièces de gouverneurs aux Mendicanti, la congrégation ayant même, en 1719 choisi de réserver aux familles de ses membres l'accès aux leçons de musique¹²². Peu respectée, cette décision eut toutefois pour effet de privilégier les enfants des salariés de l'*ospedale* : en janvier 1724, le médecin de l'*ospedale*, Lodovico Ferro, faisait ainsi entrer sa fille *in educazione* ; en 1733, c'était la nièce du recteur de l'institution, le père Crivelli, qui entrait au service du chœur¹²³. Les places réservées aux pauvres et aux infirmes pouvaient également être offertes en priorité aux familiers des pensionnaires de l'institution : en 1749, Fiorina Amorevoli, fille du chœur et prieure, fit ainsi entrer sa nièce, Elisabetta Zampieri, comme pauvre aux Mendicanti et offrit à l'*ospedale* 250 ducats pour qu'elle fut acceptée bien que n'étant qu'orpheline de mère¹²⁴. En 1772, c'était Francesca Rossi, maîtresse de chœur aux Mendicanti, qui faisait entrer sa mère septuagénaire, veuve et sans soutien de famille parmi les pauvres de l'institution¹²⁵. Vingt ans auparavant, Francesca Rossi avait par ailleurs reçu *in educatione* Angela Maria Lanfritti, jeune organiste de treize ans, elle-même nièce d'une autre fille du chœur, Maria Lanfritti, à l'admission de laquelle cette dernière avait sans aucun doute participé¹²⁶.

Si ces quelques exemples illustrent les liens de parenté pouvant exister au sein d'une même institution, il arrivait également que plusieurs membres d'une même famille soient accueillis dans différents *ospedali*. Ainsi, les sœurs Torogood, abandonnées par leurs parents,

¹²¹ *Ordini... Incurabili, op. cit.*, partie 1, chap. v « Dei signori governatori deputati sopra le figliole » (cf. annexe 14).

¹²² Venise, IRE, MEN C 4, p. 841, 7 mai et 11 juin 1719.

¹²³ *Ibid.*, fol. 842, 20 janvier 1724 n. st. et 31 mai 1733.

¹²⁴ Venise, IRE, MEN B 6, 25 janvier 1759 n. st..

¹²⁵ Venise, ASV, OLP, b. 657, 20 décembre 1772. Acceptée officiellement comme fille du chœur à l'âge de dix ans, en 1739, Francesca Rossi était alors une excellente musicienne, à la fois chanteuse, organiste et violoniste. Formée depuis l'âge de six ans comme fille *in educatione* par Angela Cecchini, elle se spécialisa probablement dans les instruments à clavier, avant d'être nommée maîtresse de chœur à la mort de Fiorina Amorevoli, en 1761 (Venise, IRE, MEN B 6, 6 décembre 1739). En 1770, Charles Burney dit l'avoir vue tenir la basse continue au clavecin lors d'une « académie » organisée en son honneur aux Mendicanti (BURNEY (Charles), *The present state...*, *op. cit.*, p. 183).

¹²⁶ Maria Lanfritti, orpheline de père, avait été acceptée aux Mendicanti en 1734, contre la somme de trois-cents ducats. En 1753, sa nièce, Angela Maria, entrait à son tour dans le chœur l'*ospedale*, où elle résidait probablement déjà officieusement depuis plusieurs années, puisqu'elle apparaît alors « engagée [dans l'étude de la musique] depuis années et montre d'heureuses dispositions pour l'orgue » (Venise, IRE, MEN B 6, 6 juin 1734 et 29 août 1753).

furent-elles accueillies l'une aux Derelitti, l'autre aux Mendicanti, pour éviter à leur oncle résidant en Angleterre, patrie de leur père, d'exercer son droit de tutelle pour les emmener hors de Venise et les convertir au protestantisme¹²⁷. Si la benjamine, Maria Elisabetta, apparaît dans les archives des Derelitti comme simple « fille du lieu », la cadette, Elena Teresa, faisait partie du chœur des Mendicanti, où elle tenait la basse de viole¹²⁸. De même, Francesca Rossi, déjà évoquée, était-elle la sœur aînée d'Angela Rossi, fille du chœur aux Incurabili¹²⁹.

Un autre exemple de liens familiaux entre des membres de plusieurs *ospedali* est offert par la famille Cedroni. La mère, Santa, était une ancienne chanteuse du chœur de la Pietà qu'elle avait quitté dans les premières années du XVIII^e siècle pour épouser Giovanni Battista Cedroni¹³⁰. Sa fille aînée, Emilia, née vers 1710, apparaissait dès 1731 parmi les principales chanteuses des Incurabili, laissant supposer qu'elle avait appris la musique à l'*ospedale* ou qu'elle y était entrée adulte, déjà formée au chant par sa mère¹³¹. Citée en 1741 par le voyageur anglais Joseph Spence comme l'une des plus célèbres voix de l'*ospedale*, elle tint effectivement la partie de soprano dans la plupart des motets et des oratorios représentés aux Incurabili pendant plus de vingt ans¹³². Sa sœur cadette, Giovanna, fut admise aux Mendicanti

¹²⁷ L'intervention des magistrats aux blasphèmes fut ainsi sollicitée par les gouverneurs afin d'interdire aux personnes s'étant jusqu'alors chargées des trois petites filles de les confier à leur oncle. L'aînée retourna vivre avec sa mère tandis que les deux plus jeunes étaient acceptées l'une aux Derelitti, l'autre aux Mendicanti (Venise, ASV, *OLP*, b. 655, 21 septembre 1744).

¹²⁸ Suffisamment experte pour avoir enseigné la musique à plusieurs filles du chœur, elle n'était toutefois pas indispensable au chœur et obtint ainsi sans peine l'autorisation de se marier. Elle épousa en 1754 Giuseppe Viaro et renonça à sa dot au profit de l'*ospedale* (Venise, IRE, MEN B 6, 21 avril 1754). Les documents relatifs au mariage se trouvent à Venise, ASP, *Curia – Sezione antica, Examinum matrimoniorum (EXM)*, n° 245, fol. 164 et Venise, ASP, *Parocchia di Santa Maria Formosa (SMF), Registro dei matrimoni*, n° 9.

¹²⁹ Le lien de parenté entre les deux musiciennes est attesté par le testament de Francesca Rossi, qui léguait « *ducato cinque simili per una volta tanto a Anzoletta Rossi mia sorella figlia di coro negli Incurabili, la quale si trova provveduta col mantenimento del detto pio luogo* » (Venise, ASV, *Testamenti (TEST)*, b. 233, n° 34, 20 juillet 1782). Angela Rossi avait été admise aux Incurabili le 30 août 1748, où il est probable qu'elle ait passé sa vie entière au service du chœur. Née en 1739, elle avait été acceptée dans l'*ospedale* à l'âge de dix ans, âge auquel sa sœur Francesca était entrée aux Mendicanti (Venise, ASV, *PSO*, b. 75, 1^{er} octobre 1781).

¹³⁰ Bien que les archives de la Pietà n'aient pas permis de retrouver l'identité de la chanteuse, l'acte de baptême de Giovanna, dont un extrait figure en annexe à la demande d'admission aux Mendicanti, ne laisse aucun doute sur l'appartenance de sa mère au chœur de l'*ospedale* (Venise, ASV, *OLP*, b. 652, 27 septembre 1733).

¹³¹ Le nom d'Emilia Cedroni apparaissait pour la première fois sur le *Miserere* de Johann Adolf Hasse daté de 1728, mais Sven Hostrup Hansell émet des doutes sur l'exactitude de la datation, considérant l'œuvre comme postérieure à 1730. Dans ces conditions, la première mention d'Emilia Cedroni daterait de 1731, date de la première exécution de l'*Introductio ad Psalmum Miserere* de Nicolò Porpora : le nom de la chanteuse figure en effet à la fois sur le livret manuscrit et sur la partition autographe (Venise, BMC, Ms 966 et Londres, British Library (LBL), Add. Ms 14127, cités par HANSELL (Sven Hostrup), « Sacred music at the Incurabili in Venice at the time of J. A. Hasse », dans *Journal of the American musicological society*, vol. 23-II, 1970, p. 285).

¹³² Elle apparaissait notamment dans le rôle d'Ozias dans la *Bethulia liberata* de Vincenzo Ciampi (1747). En 1755, elle chantait la partie de Gabriel dans *Abel occisus Christi redemptoris figura* et jouait le rôle de « l'esprit de Moïse » dans *Divinae hypostatis encomium*, deux œuvres mises en musique par Gioacchino Cocchi (cf. annexe 6). Dès les années 1730, Nicolò Porpora avait écrit pour elle le motet *Cedite nimbi* (voir *Carmina Sacra concinenda in Templo S. Salvatoris Incurabilium musica expressa per D[omi]num Nicolaum Purpuram Chori*

en 1733, à l'âge de seize ans : déjà excellente chanteuse, elle n'avait pas été formée à l'*ospedale*, qui manquait alors cruellement de belles voix de soprano et de contralto¹³³. L'imminence de la Sainte-Madeleine, fêtée chaque année par la présentation d'un nouvel oratorio, conduisit les gouverneurs à rechercher des musiciennes expérimentées, « d'un âge auquel on puisse juger avec fondement de l'avenir (parce que si elles étaient trop jeunes, rien ne pourrait permettre de s'assurer de leur voix, laquelle peut évoluer au cours des années, ou en bien ou en mal) »¹³⁴. Giovanna Cedroni entra donc dans le chœur des Mendicanti après avoir été auditionnée par le maître de chœur, Giuseppe Saratelli, ainsi que par le compositeur Antonio Lotti, convié pour l'occasion. Les députés au chœur affirmaient que la chanteuse surpassait très largement sa sœur « en clarté, en limpidité et en agilité de voix, laquelle est soprano aiguë, ainsi qu'en habileté »¹³⁵. Ils s'étaient enfin assurés que la jeune fille fût « de famille pauvre, honnête et de bonnes mœurs » et tenaient à préciser à la congrégation que, si Giovanna Cedroni était « fort avancée dans la musique, chantant déjà actuellement avec beaucoup de grâce plusieurs airs d'opéra », elle ne les avait toutefois « jamais entendus au théâtre, où sa mère nous assure qu'elle ne l'a jamais emmenée ni laissée emmener »¹³⁶.

L'exemple des sœurs Cedroni illustre probablement la stratégie familiale menée par leur mère, ancienne chanteuse du chœur de la Pietà. Si elle-même n'avait pu faire carrière en quittant l'*ospedale*, toute exhibition publique étant théoriquement interdite aux anciennes *putte*, elle avait pris soin de former ses deux filles au chant, en faisant d'excellentes musiciennes. En outre, elle ne s'était pas contentée de leur apprendre la musique sacrée, mais en avait également fait des cantatrices d'opéra, multipliant ainsi leurs possibilités de faire carrière comme artistes. Il ne fait aucun doute qu'il s'agissait là d'une véritable formation professionnelle, dispensée par une musicienne ayant elle-même pu percevoir les possibilités qu'ouvrait le talent musical à des enfants sans fortune.

La famille Cedroni offrait ainsi un exemple d'une dynastie de chanteuses dont il est malheureusement impossible de suivre l'histoire au-delà de la deuxième génération, mais qui ne constituait pas un cas unique. On sait en effet que l'immense majorité des musiciennes acceptées adultes provenaient d'une famille de musiciens, ce qui semble logique dans le cas d'un recrutement spécifique comme celui de Giovanna Cedroni ou encore des sœurs Rossoni,

Directorem et Puellarum Magistrum, Venise, BMC, Ms Cicogna 110, transcrit par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, « Materiali documentari », p. 547).

¹³³ C'est pourquoi les deux députés au chœur, Girolamo Ascanio Giustinian et Bonhomo Algarotti furent chargés de trouver des musiciennes adultes et expérimentées, susceptibles de « *far riacquistare al coro quell'applauso, che si desidera e che una volta esso aveva* » (Venise, ASV, OLP, b. 652, 16 avril 1733).

¹³⁴ *Ibid.em.*

¹³⁵ Venise, ASV, OLP, b. 652, 27 septembre 1733.

¹³⁶ *Ibid.em* et Venise, ASV, OLP, b. 652, 16 avril 1733.

joueuses de trompette de chasse présentées à la congrégation des Mendicanti par le maître de chœur lui-même et qui avaient été formées à la musique par leur père, Lorenzo Rossoni, et leur cousin, Giuseppe Pisoni, tous deux musiciens professionnels¹³⁷. Dans le même *ospedale* fut acceptée en 1758 Maria Cattarina Bassani, âgée de dix-neuf ans, fille du compositeur Girolamo Bassani qui avait été maître de solfège à la Pietà (1732-1741) et aux Derelitti (1743-1746), illustrant une fois encore les liens étroits existant entre les personnels des chœurs des quatre *ospedali*¹³⁸. L'exemple le plus frappant est celui de Francesca Tomii : recrutée en 1756 pour remplacer Vittoria Baralli, inapte au service du chœur, elle était la fille d'un célèbre chanteur d'opéra, Pellegrino Tomii¹³⁹. Ce dernier, qui fit également partie du chœur de la basilique ducale, fut employé comme *maestro di maniera* aux Derelitti en 1761. Le frère de Francesca, l'abbé Flaminio Tomii, était réputé excellent chanteur : actif à Venise autour de 1770, il permit à Charles Burney d'assister aux Mendicanti à un concert privé, au cours duquel il chanta lui-même « deux ou trois airs pathétiques avec plus de goût que [le voyageur anglais se rappelait] en avoir entendu depuis la mort de Palma »¹⁴⁰. Sa mère, Antonia Negri dite « La Mestrina », était une très célèbre chanteuse d'opéra : active dans toute l'Italie du Nord entre 1728 et 1746, elle fut caricaturée par Antonio Maria Zanetti sous la forme d'une femme fort maigre, au visage aquilin¹⁴¹.

On pourrait multiplier les exemples, tous les *ospedali* offrant des cas de musiciennes formées par leurs parents et issues de familles de musiciens professionnels. Si la quasi-totalité des *putte* entrées adultes dans les chœurs étaient dans ce cas, il n'en était rien en revanche pour les filles du chœur entrées enfants dans l'*ospedale*. Celles-ci provenaient le plus souvent

¹³⁷ Venise, IRE, MEN B 6, 24 août 1750.

¹³⁸ Venise, ASV, *OLP*, b. 656, 4 octobre 1758.

¹³⁹ Venise, IRE, MEN B 7, 29 août 1756. Francesca Tomii avait dix-huit ans lors de son entrée dans le chœur des Mendicanti. Déjà formée à la musique, elle apparaît sur les livrets de l'*ospedale* dès 1757, puis tous les ans jusqu'en 1790 (cf. annexe 6). Francesco Fapanni citait au milieu du XIX^e siècle sa voix « *argentina e di soavissimo vezzo flessibile a tutte le più morbide grazie del canto* » comme faisant partie quatre « *rare voci* » que l'on pouvait entendre dans cet *ospedale* (FAPANNI (Francesco), « La musica sacra nei quattro spedali, od orfanotrofj di Venezia », dans *La musica, il dramma ed il teatro in Venezia e nelle città dell'alta Italia. Memorie*, vol. II, p. 119, Venise, Biblioteca nazionale Marciana (BNM), Ms It., Cl. VII-9128 [= 2299]). Alexandre Choron et François Fayolle la comptaient quant à eux parmi les « sujets les plus distingués du conservatoire *dei Mendicanti* » (CHORON (Alexandre Étienne) et FAYOLLE (François Joseph Marie), *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*, Paris : Valade, 1810-1811, vol. II, p. 381)

¹⁴⁰ BURNEY (Charles), *The present state...*, *op. cit.*, p. 193-194. Voir également CHORON (Alexandre Étienne), *Dictionnaire historique...*, *op. cit.*, vol. II, p. 381. Il est possible qu'il s'agisse du même Flaminio Tomi ayant fait construire une maison de villégiature à Arcugnano, près de Vicence, où fut édifiée en 1790 une « *chiesa adibita a oratorio pubblico* ».

¹⁴¹ ZANETTI (Antonio Maria), *Le caricature di Antonio Maria Zanetti*, éd. par Alessandro Bettagno, Milan : Pinelli, 1970, fol. 6-I, fol. 21-I et fol. 39-X. L'ensemble des livrets sur lesquels figurent le nom d'Antonia Negri est répertorié par SARTORI (Claudio), *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 : catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo : Bertola & Locatelli, 1991, 7 vol. Voir également CHORON (Alexandre Étienne), *Dictionnaire historique...*, *op. cit.*, vol. II, p. 88.

de familles d'artisans, trop pauvres pour les élever. Ceci n'était toutefois pas systématique, le cas de Francesca et Angela Rossi, déjà évoqué, ou celui d'Angela et Maddalena Gambarà aux Mendicanti indiquant que les musiciennes acceptées très jeunes « pour le service du chœur » pouvait elles aussi provenir de familles de musiciens. Dans ces quatre cas, toutefois, on peut supposer que les raisons de leur admission étaient étroitement liées à la formation qu'elles avaient pu recevoir à domicile dans leur petite enfance, puisqu'elles furent auditionnées avant d'être acceptées, leurs talents musicaux étant, de même que leur filiation dans le cas des sœurs Gambarà, mis en avant¹⁴².

Liens fraternels et relations familiales pouvaient ainsi jouer au moment de l'entrée dans un *ospedale*, les réseaux originels se combinant ensuite de façon plus ou moins complexe aux réseaux secondaires pour recréer autour des petites filles une famille de substitution. À cette famille artificielle venaient s'ajouter différentes composantes des réseaux de sociabilité dans lesquels s'inséraient les musiciennes, et que les relations amicales dans et hors de *ospedali* venaient enrichir.

4. « *Amarsi sinceramente e puramente l'una l'altra* » : l'amitié dans les *ospedali*

Les statuts de l'*ospedale* des Derelitti mettaient l'accent sur l'amitié devant unir l'ensemble des pensionnaires féminines de l'institution, insistant sur l'importance de l'unité du groupe pour assurer la paix et la discipline. L'amitié et le respect étaient ainsi exigés de l'ensemble des *putte*, toute expression de colère ou de jalousie étant sévèrement punie¹⁴³. Ces mêmes statuts traduisaient la crainte des gouverneurs de voir se développer entre les femmes de leurs institutions ces « amitiés particulières » qu'ils combattaient en interdisant aux demoiselles de

s'isoler dans les dortoirs et de parler entre elles à voix basse, et de se tenir à l'écart du groupe des autres et absolument, pour les plus grandes, de dormir à plus d'une

¹⁴² Angela et Maddalena Gambarà avaient été acceptées aux Mendicanti le 20 février 1725, sur la demande de leur mère Agnese Fumini, veuve du chanteur Filippo Gambarà. Âgées respectivement de six et huit ans, elles avaient été entendues par le maître de chœur, Antonio Biffi, qui estimait qu'elles pourraient « *riuscire per il servizio del coro* » (Venise, IRE, Men, B 5, n° 4560, 20 février 1725). De fait, elles apparaissaient sous le titre de « *figlie di coro* » jusqu'en 1747 pour Maddalena, 1760 pour Angela, signe d'une fort longue carrière au sein de l'*ospedale*.

¹⁴³ « *Doveranno parimenti portarsi rispetto et amarsi sinceramente, e puramente l'una l'altra senza mai contendere, e in caso di qualche trasgressione, così di fatti come di parole doppo haverle fatte umilmente anco in presenza di tutte l'altre (se così meriterà il caso), sijno rigorosamente castigate, essendo sopra tutte le cose incaricata la Superiora di procurare, che nella casa vi sii sempre la pace, e unione scambievole, da che ne deriverà ogni bene e senza di che potrà succedere ogni disordine* » (Capitoli... Derelitti, op. cit., p. 43).

par lit, comme il a déjà été indiqué, et de se donner des signes d'affection immodérée¹⁴⁴.

Les amours illicites n'étaient pas rares dans les institutions féminines soumises à la clôture, et les préconisations faites en 1609 par Giovanni Pietro Barco aux religieuses cloîtrées auraient pu sans peine s'adresser aux pensionnaires des *ospedali* :

Celles qui entretiennent une amitié avec des consoeurs particulières et éprouvent à leur égard une affection désordonnée qui les amène à prendre leur parti et à se battre pour elles, pèchent mortellement la plupart du temps, car leur compagnie devient mauvais exemple et objet de scandale. Il peut arriver qu'à l'instigation du Diable elles s'aiment sans retenue et que publiquement « elles s'embrassent, s'étreignent, se caressent les mains » et promènent dans le monastère en se tenant la main ; auquel cas, outre le péché mortel qu'elles commettraient contre la chasteté, elles introduiraient aussi le péché de scandale, dont il leur faudra particulièrement s'accuser, et leurs confesseurs auront à les interroger sur cela¹⁴⁵.

Si les archives des établissements vénitiens ne portent pas la trace de ces amours illégitimes, elles recèlent en revanche de nombreux indices sur les amitiés profondes pouvant unir les pensionnaires d'un même *ospedale*. Il n'est pas surprenant que des femmes élevées ensemble, souvent depuis leur plus tendre enfance, aient développé des forts liens d'affection malgré les tentatives répétées des gouverneurs pour éviter les amitiés individuelles, considérées comme préjudiciables au bon fonctionnement du groupe. En l'absence presque totale d'écrits du for privé, le chercheur est contraint de guetter la trace de ces amitiés dans les documents administratifs, dont les testaments fournissent le meilleur exemple. Ceux-ci étant extrêmement difficiles à retrouver, en raison de leur absence dans les archives des *ospedali* et de l'inventaire incomplet des archives notariales vénitiennes, l'étude de cas porte uniquement sur les testaments établis par les musiciennes des Mendicanti auprès du notaire Giovanni Battista Capellis¹⁴⁶. Entre 1782 et 1795, sept testaments ont pu être ainsi retrouvés, auquel ont été ajoutés celui d'Elisabetta Savio, rédigé en 1767 et conservé en copie dans un carton d'archives de l'*ospedale* des Mendicanti¹⁴⁷, ainsi que deux testaments de filles du commun permettant de procéder à des comparaisons.

¹⁴⁴ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁵ BARCO (Giovanni Pietro), *Specchio religioso per le monache...*, Milan : Pietro Martire Locarni, 1609, cité par ZARRI (Gabriella), « La clôture des religieuses et les rapports de genre dans les couvents italiens (fin XVI^e - début XVII^e siècles) », dans *Clio, la revue d'histoire des femmes*, n° 26, 2007, p. 49.

¹⁴⁶ L'ensemble des testaments déposés auprès de Giovanni Battista Capellis, notaire officiel de la République attaché à l'*ospedale* des Mendicanti, se trouve à Venise, ASV, *TEST*, b. 233 à b. 236.

¹⁴⁷ Le testament se trouve à Venise, ASV, *OLP*, b. 462.

Le premier élément frappant concerne les liens existant entre les différentes catégories de pensionnaires. À l'exception de Lucia Cassini, sortie de l'*ospedale* depuis quatre ans lorsqu'elle rédigea son testament, toutes les musiciennes léguèrent en effet une petite somme d'argent ou quelques effets à une ou plusieurs filles du commun. Si Antonia Lucovich ne nommait pas les « trois infirmières » qui recevraient chacune deux chemises, toutes les autres testatrices citaient nommément au moins une ouvrière, ce qui indiquait qu'au-delà des dons collectifs faits habituellement à l'ensemble des filles du commun, des liens particuliers pouvaient unir une musicienne à une pensionnaire de statut moins élevé. Cela est particulièrement flagrant dans le cas des dons d'objets personnels : Francesca Rossi légua ainsi à Laura Agostini un tablier de batiste (*traversa di persiana*) ; Teresa Turchetti souhaitait que Giacoma Gazzetta perçoive son vêtement foncé (*abito di mantò scuro*)¹⁴⁸ ; Domenica Bettini légua à Girolama Bernardinis plusieurs paires de chaussures, à Angela Fedeli sa jupe « de Bath », à Teresa Pasqualetti quatre chemises neuves et autant de mouchoirs et de paires de bas, à Cecilia « infirmière » les mêmes pièces de vêtements usagées ; Elisabetta Savio souhaitait que son manchon revienne, avec un ducat d'argent, à Elena Zannoni, tandis que l'un de ses bustiers serait donné à Anna Olivieri. Toutes étaient ouvrières ou infirmières, leur fonction étant parfois indiquée explicitement par les testatrices.

Dans le cas de testatrices ouvrières, les mentions aux musiciennes étaient plus rares : Maria Tachel dite Bontà, ouvrière « en retraite » aux Mendicanti, légua ses biens au personnel de l'*ospedale*, à ses deux sœurs et à sa belle-sœur, ainsi qu'à dix ouvrières, une seule musicienne, Elisabetta Rossoni, figurant parmi les bénéficiaires. Aurelia Canua, fille du commun occupant l'importante fonction de sacristaine, nommait quant à elle deux exécutrices testamentaires, une ouvrière et une fille du chœur, mais elle légua la quasi-totalité de ses objets personnels à une fille du commun, Antonia Milani¹⁴⁹. L'amitié entre les deux femmes était particulièrement mise en avant, non seulement par le grand nombre d'objets qu'Antonia Milani recevait, dont une partie était d'ailleurs déjà en sa possession au moment de la rédaction du testament, mais également par la mention explicite de la testatrice, qui précisait que sa bénéficiaire « vivait avec [elle] en toute affection depuis de nombreuses années ».

¹⁴⁸ Sur la traduction du terme « *abito di manto* », sorte de veste-bustier portée sur la chemise, voir VITALI (Achille), *La moda a Venezia attraverso i secoli : lessico ragionato*, Venise : Filippi, 1992, p. 233.

¹⁴⁹ Antonia Milani recevait ainsi ses bracelets (*manini*) en or avec fermoir en diamants, un verre et un seau en cuivre, son bureau et un prie-dieu, ainsi que du linge de lit - une paire de draps et « la meilleure de [ses] couvertures » (Venise, ASV, TEST, b. 233, 28 janvier 1783). Outre les objets personnels, parfois précieux, les musiciennes léguaient parfois des sommes d'argent conséquentes à des filles du commun. C'est ainsi que Paolina Taneschi souhaitait que « Giustina Carrara, ouvrière » reçoive à sa mort cinq ducats, quand certaines de ses nièces n'en touchaient que dix (Venise, ASV, TEST, b. 233, 20 octobre 1781).

Les termes employés par les testatrices n'étaient pas neutres et rendaient perceptible une large palette de sentiment unissant les pensionnaires d'un *ospedale* : « ma camarade » (*mia compagna*), « ma bonne amie » (*mia buona amica*), « ma très chère amie » (*mia carissima amica*), « ma camarade et ma bonne amie favorite » (*mia compagna e prediletta mia buona amica*), « ma très affectionnée camarade » (*mia amorosissima compagna*). Si les expressions affectueuses pouvaient être employées indifféremment pour une ouvrière, une musicienne ou un membre de la famille extérieur à l'*ospedale*, elles n'étaient jamais employées au hasard et désignaient toujours l'une des personnes recevant la plus grande part d'héritage ou l'objet le plus personnel de la succession.

Outre les testaments, d'autres indices permettent de relever les liens unissant filles du chœur et filles du commun. En 1734, à la Pietà, la chanteuse Santina avait ainsi mis à profit son amitié avec trois ouvrières, Elena, Daniela et Marina, pour aller rejoindre son amant, Andrea Tasca. La complicité des ouvrières ayant été découverte par les gouverneurs, ceux-ci condamnèrent les deux premières à deux mois d'enfermement dans une cellule de l'*ospedale* pour avoir « pris part à la faute de Santina », tandis que la troisième était punie beaucoup plus sévèrement, « car elle supportait une faute plus lourde pour avoir participé non seulement par les actes mais également par le conseil, en raison de l'amitié (*confidenza*) qui la liait à ladite Santina »¹⁵⁰.

Si les exemples évoqués ci-dessus laissaient entendre que de réelles amitiés pouvaient lier filles du chœur et filles du commun, la très grande majorité des bénéficiaires des testaments de musiciennes appartenaient toutefois à la même catégorie de pensionnaires, filles du chœur ou du moins filles *di sopra*. Cela ne surprend pas si l'on considère que la plupart des filles du chœur ayant atteint la classe des *profitanti* ou celle des *essercitanti* étaient dispensées des tâches communes et avaient donc très peu de contact avec les ouvrières, avec lesquelles elles ne partageaient souvent pas même les dortoirs. On ne peut qu'en déduire que les filles du commun apparaissant dans les testaments de musiciennes appartenaient toutes à la « classe des seize sous par jour » évoquée dans le testament de Paulina Tanescshi, c'est-à-dire qu'elles occupaient des fonctions supérieures leur assurant le statut de *maestra*. Cela est d'ailleurs confirmé par le testament de Teresa Turchetti, qui souhaitait que soient donnés quatre lires « aux filles ouvrières qui au moment de [sa] mort seront au service de la sacristie et de la porte », les fonctions de sacristaine et de gardienne (*portinara*) ouvrant précisément aux filles du commun l'accès au statut de *maestra*.

¹⁵⁰ Venise, ASV, *OLP*, b. 661, 9 avril 1734. L'ensemble de l'affaire est résumé dans Venise ASV, *OLP*, b. 692, 26 mars 1734, 9 avril 1734, 7 mai 1734, 21 mai 1734 et 29 mai 1734.

Si certaines musiciennes nommaient des filles du commun comme exécutrices testamentaires, la plupart des bénéficiaires figurant nommément dans les testaments étaient des filles du chœur¹⁵¹. Dans le cas des testatrices ayant atteint le statut de soliste, la majeure partie des amies évoquées dans leur testament étaient elles aussi d'excellentes musiciennes. L'ensemble des onze filles du chœur citées par Elisabetta Savio comme légataires appartenait ainsi à la classe des *essercitanti*, l'une d'entre elles, Beatrice Fabris, étant alors au sommet de sa gloire¹⁵². Certaines filles *in educazione* pouvaient également apparaître, telle Mariettina Viscardi, à laquelle Antonia Lucovich léguait une épingle à chapeau en acier garnie de perles et un flacon de parfum, ou encore Anna Ferro, citée par Domenica Bettini qui lui transmettait ses grenats. Cette dernière était toutefois sortie de l'*ospedale* depuis plusieurs années au moment de la rédaction du testament, ce qui indique que des liens d'amitié pouvaient subsister entre les musiciennes, quand bien même elles ne vivaient plus sous le même toit¹⁵³. Cela est particulièrement flagrant dans le cas de Lucia Cassini, dont le testament fut rédigé plusieurs années après son mariage avec Antonio Stella : parmi les quatre bénéficiaires nommés figurait en effet une musicienne des Mendicanti, Giovanna Ambrosi, qui recevait « un petit coussin brodé pour planter les aiguilles ». Cela indiquait à la fois la persistance d'un lien d'amitié fort, illustré par le vocable employé par la testatrice (« *mia carissima amica* »), mais aussi la possibilité d'un maintien des relations sociales entre *putte* et anciennes camarades mariées, en dépit des règlements interdisant théoriquement toute relation avec les pensionnaires ayant quitté l'*ospedale*¹⁵⁴.

¹⁵¹ Domenica Visentini nomma ainsi unique exécutrice testamentaire l'infirmière Anna-Maria Oliveri, tandis que ce rôle était partagé par Aurelia Canua entre Giacomina Gaietta, ouvrière, et Lucia Seraffini, instrumentiste du chœur (Venise, ASV, *TEST*, b. 233, 1^{er} juin 1783).

¹⁵² En 1767, date de la rédaction du testament d'Elisabetta Savio, Beatrice Fabris était sur le point d'achever une remarquable carrière commencée vingt ans plus tôt dans le *Jahel* de Baldassare Galuppi (cf. annexe 6). De la même période date la dédicace accompagnant l'aquarelle de Giovanni Grevembroch intitulée « *Orfane filarmoniche* » : « *Alla Virtuosa Sig.a Beatrice Fabris, detta la Padovana, incomparabile, e la più famosa tra quelle che nella chiesa de Mendicanti riportarono universale applauso* » (GREVEMBROCH (Giovanni), *Gli abiti...*, op. cit., vol. IV, p. 36).

¹⁵³ Anna Ferro était probablement la « *piciola figlia* » de Lodovico Ferro, médecin des Mendicanti, entrée *in educazione* dans cet *ospedale* en 1724. À la date de rédaction du testament de Domenica Bettini, elle faisait partie des « *Donzelle Periclitanti* » du monastère éponyme, où elle était entrée en 1770 (Venise, ASV, *OLP*, b. 640, fasc. 3, p. 171, transcrit par DEI ROSSI (Susanna), *L'attività musicale delle figlie di coro all'esterno dei quattro grandi ospedali veneziani*, mémoire de master, Venise : Université Ca'Foscari, 2008, p. 382). On peut imaginer qu'ayant connu Domenica Bettini dès son entrée dans l'*ospedale*, en 1759, elle ait joué pour elle le rôle de *zia di educazione*.

¹⁵⁴ Ces relations sont néanmoins attestées par les archives, qui indiquent par exemple que Marianna Minotto s'était rendue en vacances chez Antonia Cubli, prieure des Mendicanti et probablement *zia di educazione* de la musicienne, en octobre 1785, soit deux années après le mariage de cette dernière (Venise, OLP, *PSO*, b. 6, 3 octobre 1785). Cet exemple permet également d'ébaucher un réseau amical comprenant Marianna Minotto, Francesca Rossi et Antonia Cubli, toutes trois semblant étroitement liées, comme le laisse deviner le testament de Francesca Rossi réservant aux deux femmes les rares qualificatifs amicaux utilisés dans le document (cf. Venise, ASV, *TEST*, b. 233, 20 juillet 1782).

Si l'étude de ces quelques témoignages permet de tracer une ébauche des réseaux amicaux liant musiciennes, filles du commun et amies extérieures à l'*ospedale*, il va sans dire que des rivalités existaient également qui pouvaient se traduire par de violents conflits. Les filles du commun pouvaient ainsi fort peu goûter les privilèges de leurs camarades musiciennes, dont la dispense des tâches ménagères venait accroître lourdement leurs propres corvées. C'est ce que l'on peut déduire, par exemple, de l'attitude de Meneghina Miani qui fut condamnée en 1743 à quitter l'*ospedale* des Mendicanti pour avoir manqué de respect aux gouverneurs et aux filles du chœur : ayant fait amende honorable, l'ouvrière vit sa peine commuée en une interdiction de sortie et de visites valable six mois, à condition qu'elle s'engage « à l'avenir, à se comporter avec toute la modestie, la charité et le respect dus aux filles du chœur comme à l'ensemble de la famille »¹⁵⁵.

Les relations entre les filles du chœur n'étaient pas non plus idylliques, malgré une plus grande égalité de traitement. Une véritable concurrence existait en effet entre les musiciennes, seules les plus douées pouvant obtenir le statut de soliste, fort recherché pour la gloire qu'il apportait à celles qui l'obtenaient et dont le nom était – du moins pour les chanteuses – inscrit sur les livrets vendus au public¹⁵⁶. Les archives ne conservent que des traces ténues de ce climat de compétition qui expliquait peut-être une partie des désordres ayant soulevé les chœurs au XVIII^e siècle¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Venise, ASV, *OLP*, b. 654, 23 juillet 1743.

¹⁵⁶ Cette recherche de gloire n'était pas uniquement due à un besoin de reconnaissance, bien compréhensible de la part d'enfants abandonnés ou d'orphelines d'origine parfois misérable, mais aussi de musiciennes talentueuses formées dès leur plus jeune âge au chant ou à l'exercice d'un instrument. Le succès s'accompagnait en effet pour les musiciennes les plus fameuses du chœur d'un ensemble de privilèges non inscrits dans les règlements mais fort appréciés, tel que l'attribution d'un bienfaiteur patricien pouvant obtenir de nombreuses autorisations de sorties (cf. partie 2, chap. 3).

¹⁵⁷ Si les jalousies entre musiciennes des *ospedali* transparaissent peu dans les documents parvenus jusqu'à nous, elles ont en revanche été largement exploitées par les romanciers : dès 1842, George Sand faisait commencer son *Consuelo* par une scène de dispute entre chanteuses pour savoir laquelle était « la plus sage et la meilleure » d'entre elles (SAND (George), *Consuelo*, nouv. éd., Paris : Robert Laffont, 2004 [éd. orig. Paris, 1842], p. 10). Plus récemment, Tiziano Scarpa exploitait également ce poncif en faisant dire à l'héroïne de son dernier roman, violoniste à la Pietà convoquée pour une audition devant le *maestro di coro*, Antonio Vivaldi : « *le mie compagne erano molto emozionante. In realtà, fare bella impressione al primo colpo sul nuovo compositore significa ben poco. Sarà la pratica quotidiana a farci conoscere per quello che valiamo davvero. Ma loro non vogliono perdere un'occasione per emergere. Non hanno altro nella vita* » (SCARPA (Tiziano), *Stabat mater*, Turin : Einaudi, 2008, p. 94). Bien qu'imaginaires, de telles scènes n'étaient peut-être pas si éloignées de la réalité, si l'on compare la situation des *ospedali* à celle du monastère de Santa Verdiana, à Florence, où sœur Maria Vittoria, musicienne de renom, fut molestée par les autres religieuses, jalouses qu'elle bénéficiait des leçons de la célèbre Francesca Caccini (BELARDINI (Manuela), « Musica dietro le grate : vita e processo di Maria Vittoria Frescobaldi, « monaca cantatrice » del Seicento fiorentino », dans POMATA (Gianna) et ZARRI (Gabriella) (dir.), *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, Rome : Edizioni di storia e di letteratura, 2005, p. 53).

III. Discipline et insubordination : de la théorie à la pratique

L'assimilation de l'ensemble des pensionnaires et de leurs gouverneurs à une grande famille, les règlements visant à favoriser la vie en collectivité et les mesures prises pour uniformiser la vêtue des filles du lieu, qu'elles fussent ouvrières ou musiciennes, tendaient vers un seul et même but : présenter au regard du monde les *putte* comme une seule entité. A l'exception des solistes, de la prieure et des *maestre*, toutes les pensionnaires des *ospedali* devaient se présenter comme des composantes interchangeableables du groupe, les identités individuelles étant niées au profit de l'appartenance à la « famille des assistés » (Pier Giuseppe Gillio). Toutefois, la mise en place d'une politique de concerts sacrés vint dévoyer cette aspiration originelle à faire des *putte* des « servantes de la musique » désincarnées, dont les auditeurs ne percevaient que les voix et dont la personnalité se résumait, pour ainsi dire, à leur talent¹⁵⁸. La nécessité d'attirer et de fidéliser un public devenu connaisseur conduisit en effet les gouverneurs à adopter une attitude bien différente, mettant en avant chacune des solistes dont le nom était imprimé sur les livrets vendus lors des concerts, et qui étaient parfois exhibées seules lors des visites de grands personnages (cf. *supra*).

Cette situation paradoxale se retrouvait dans la distance existant entre les règles strictes édictées dans chacun des *ospedali* et leur application. Si les règlements exigeaient en effet de l'ensemble des pensionnaires, et particulièrement des musiciennes, le respect d'une clôture stricte, le statut laïc de celles-ci rendait difficile son application. Les *putte* ne prononçant pas de vœux, il était en effet ardu de leur faire respecter la stricte discipline exigée théoriquement par les statuts. En outre, la nécessité financière dans laquelle se trouvaient les quatre *ospedali* rendait impossible une application trop stricte de la clôture : en effet, la subsistance économique de ces institutions était en partie assurée par les dons et legs des gouverneurs et des bienfaiteurs, qui exerçaient pour la plupart d'entre eux, directement ou indirectement, une forme de patronage sur les musiciennes. L'application à la lettre des règlements aurait rendu impossible les nombreuses visites effectuées par les musiciennes à leurs protecteurs et les concerts privés dont ceux-ci avaient l'exclusivité. En outre, le statut des musiciennes des Derelitti, des Incurabili et des Mendicanti, de plus en plus souvent

¹⁵⁸ Cette réduction des *putte* à leur seul talent musical est particulièrement remarquable dans le cas de celles qui prirent comme nom de famille leur tessiture ou leur instrument de prédilection : l'ensemble des musiciennes de la Pietà, mais également une partie de celles des autres *ospedali* (Anna Bolderina dite « dalla Tromba » ou Anna Cremona dite « dal Basso » aux Mendicanti, par exemple).

recrutées déjà adultes et formées à la musique, avait pour corollaire une certaine volonté d'indépendance bien compréhensible de la part de jeunes femmes ayant familles et amis hors de leur *ospedale*. Ainsi, l'évolution de la politique musicale des *ospedali* et les nécessités économiques se traduisirent par une recherche constante d'équilibre entre une application stricte des règles, rappelées régulièrement, et l'octroi d'une part de liberté nécessaire pour éviter des désordres préjudiciables à leur bon fonctionnement et à leur réputation.

1. L'importance de la clôture et la réglementation des sorties

La réglementation des visites et des sorties fut l'objet, tout au long de l'histoire des *ospedali*, de toute l'attention des gouverneurs. L'importance extrême accordée par les congrégations à cette question traduisait l'enjeu fondamental de la réputation des *putte* : vivant presque exclusivement de la charité privée, les *ospedali* étaient contraints de donner d'eux-mêmes et de leurs pensionnaires une image immaculée, sous peine de perdre leur principal moyen de subsistance. Cette importance accordée à la bienséance expliquait que dès le début du XVII^e siècle, les règlements aient interdit aux hommes d'entrer dans la partie féminine des *ospedali*, indiquant en creux que cela se produisait auparavant. Le 26 décembre 1617, les gouverneurs des Mendicanti décidèrent ainsi de mettre fin à l'habitude prise par les patriciens et les citoyens d'accéder au réfectoire où travaillaient les ouvrières pour choisir leurs domestiques¹⁵⁹. Les statuts de 1619 rappelaient avec force cette décision, chargeant le semainier de « veiller avec diligence à ce que dans le lieu des femmes n'entrent pas d'hommes, de quelque sorte que ce soit, exceptés ceux qui auraient besoin de travailler au service de cet *ospedale* [...] et que les femmes n'entrent pas non plus chez les hommes, sous aucun prétexte »¹⁶⁰. Les mêmes dispositions se retrouvaient à l'*ospedale* des Derelitti, seuls les députés aux filles, les présidents et le maître de chœur pouvant accéder, sous certaines conditions, à la partie féminine de l'institution :

Que personne sans exception, homme ou femme, de quelque statut ou condition que ce soit, y compris les gouverneurs, sous quelque prétexte que ce soit, ne puisse être introduit dans la maison des filles, et que celles-ci ne puissent voir ou parler ou jouer avec qui que ce soit sauf le maître [de chœur] et la *maestra*, qui

¹⁵⁹ « *Perchè molte volte vengono in questo pio luoco persone, sì huomini come donne, à ricercar figliole che le servino per massere, et sono introdotti nel reffettorio dove stano à lavorar dette figluole con poco decoro del luoco. Però, l'andarà parte che per provedere a così fatto abuso sia preso et stabilito che niun huomo possi andare nelli luochi dove stano le figluole per voler figluole al loro servitio. Ma essendone alcuna atta, debba la priora quella mohiargliela, e non altre* » (Venise, IRE, MEN B 1, fol. 95, 26 décembre 1617)

¹⁶⁰ *Capitoli... Mendicanti, op. cit.*, p. 23-24.

devront pourtant être introduits de la façon et selon la forme [habituelles], et toujours accompagnés comme on l'a dit pour le père confesseur et d'autres, et il faudra faire respecter cela avec toute la vigilance possible. De ces règles sont toujours exclues les *governatrici* mais non les servantes ou autres, qui devront toujours être deux, selon la décision du 25 février 1691 *m. v.*. Dans le cas de boulangers, maçons, charpentiers et autres ouvriers, l'entrée de la partie supérieure de la maison sera permis sous les mêmes conditions de besoin et non autrement, de la même façon que pour les quatre députés aux filles (à l'exclusion de tous les autres gouverneurs) pour la seule période durant laquelle ils occuperont cette charge, et à condition qu'ils ne soient dans ces cas-là et en aucune occasion moins de deux, et que si un ou plusieurs venaient à manquer en raison d'un empêchement légitime, qu'ils soient remplacés par le même nombre de présidents en exercice¹⁶¹.

Ces restrictions d'accès à la partie féminine des *ospedali* étaient visiblement peu respectées, puisque la congrégation des Mendicanti rappela dès le 13 mai 1676 que les pièces fréquentées par les femmes étaient interdites à toute autre personne que les gouverneurs, les ministres du culte et les ouvriers. Pour s'assurer que « vendeurs et autres personnes de même sorte » resteraient sur le quai, la congrégation préconisait d'augmenter le nombre de gardiennes, qui seraient dorénavant choisies par la prieure, mais également confirmées dans leurs fonctions par les présidents et les gouverneurs députés à l'habillement, auxquels il était recommandé d'apporter un « soin tout particulier à ne laisser entrer ni sortir qui que ce soit contre les ordres de l'*ospedale* » et de ne transmettre ou recevoir « cadeaux, lettres, messages, nouvelles » qu'après en avoir au préalable informé la prieure¹⁶². En 1708, les gouverneurs des Mendicanti restreignirent l'accès à la partie féminine de leur institution aux seules femmes, précisant qu'aucun homme, fût-il gouverneur, ne pourrait « monter les escaliers des femmes, et des *putte* sous quelque prétexte que ce soit », tandis que les leçons de musique se tiendraient dans la pièce où se réunissait la congrégation, située du côté des hommes¹⁶³.

Pour limiter les relations entre les femmes de cet *ospedale* et les personnes extérieures à l'institution, la décision fut prise de faire faire une grille à l'entrée du secteur des femmes, avec de petites ouvertures qui pourraient servir de parloir en cas de visite¹⁶⁴. Ces visites étaient sévèrement contrôlées : aux Derelitti, elles étaient réservées aux « parents les plus proches, c'est-à-dire les frères et sœurs, les oncles et tantes, les cousins et cousines du côté

¹⁶¹ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 50-51. Les mêmes conditions d'accès s'appliquaient aux gouverneurs des Incurabili (*Ordini... Incurabili, op. cit.*, partie 1, chap. V, « Dei signori governatori deputati sopra le figliole », cf. annexe 14), tandis qu'à la Pietà, des restrictions étaient prévues aux visites du médecin, celui-ci ne pouvant exercer son art qu'au sein de l'infirmerie (*Capitoli... Pietà, op. cit.*, p. 14).

¹⁶² Venise, IRE, MEN C 2, fol. 175, 13 mai 1676.

¹⁶³ Venise, IRE, MEN B 5, décision du 25 juillet 1708 rappelée le 29 août 1775.

¹⁶⁴ Les clefs de cette grille étaient confiées à la prieure, qui était responsable de l'introduction d'étrangers au sein de l'*ospedale*. En cas d'*infraction*, elle serait privée de sa charge et encourrait des sanctions dont la teneur était laissée à la discrétion des présidents de la congrégation (Venise, IRE, MEN B 7, décision du 10 février 1727 rappelée le 29 août 1775), .

paternel et du côté maternel »¹⁶⁵. Aux Mendicanti, les père, mère, frères et sœurs pouvaient venir à l'*ospedale* une fois par mois ; les grands-parents et les cousins, une fois par trimestre. Chaque demande de visite était examinée par trois présidents, lesquels donnaient une autorisation écrite¹⁶⁶. Chaque visite était également soumise à l'approbation de la prieure, qui devait s'assurer que le délai nécessaire entre deux visites avait bien été respecté. Aux Derelitti, l'autorisation de recevoir des visites devait être renouvelée tous les six mois¹⁶⁷.

Les statuts de tous les *ospedali* prévoyaient que les visites devaient avoir lieu dans un lieu public, au rez-de-chaussée, en présence de la prieure ou de l'une des *maestre*, « à telle distance qu'elle puisse entendre chaque mot prononcé à voix basse »¹⁶⁸. Les jours et les heures de visite étaient précisés dans les statuts des Derelitti, où les parents des pensionnaires étaient admis le dimanche après-midi, à l'exception des anciennes pensionnaires de l'*ospedale* auxquelles tout contact avec les *putte* était interdit¹⁶⁹. Les portes de l'*ospedale* devaient être closes à la nuit tombée, seuls les gouverneurs des Mendicanti ayant retardé en 1727 la fin des visites à « une heure de nuit »¹⁷⁰.

Si les visites étaient réglementées, les pensionnaires souhaitant sortir des *ospedali* de façon temporaire devaient également solliciter une autorisation. À l'origine, garçons et filles quittaient régulièrement leur *ospedale*, en groupe, pour demander l'aumône ou accompagner

¹⁶⁵ Capitoli... Derelitti, *op. cit.*, p. 48. Les mêmes dispositions existaient aux Incurabili : « Non possi parlar alcuno con le figlie che non sia loro congiunto e questo una sol volta alla settimana, escluse le feste, con la presenza d'una delle maestre e della priora, dovranno esser ripartitamente assegnate a dette figlie, le sue particolari giornate » (Ordini... Incurabili, *op. cit.*, partie 3, chap. VI, « Della priora, maestre di coro e portinare », cf. annexe 14).

¹⁶⁶ Venise, IRE, MEN C 3, p. 63, 13 mai 1676. À la Pietà, toutefois, l'autorisation de la seule prieure était suffisante (Capitoli... Pietà, *op. cit.*, p. 13).

¹⁶⁷ Capitoli... Derelitti, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁸ *Ibid. em.* Les statuts de la Pietà usaient exactement des mêmes termes, précisant que les *maestre* « doveranno trattarsi in tanta vicinanza da poter sentire qualunque parola che dicessero » (Capitoli... Pietà, *op. cit.*, p. 13). Il était évidemment strictement interdit aux visiteurs de se rendre dans les étages ou de quitter la pièce dévolue aux visites : « Il luogo per dette visite sarà la stanza della portinara, ne sarà permesso ad alcuno sotto qualunque pretesto di passare nei luoghi di sopra » (Venise, ASV, OLP, b. 75, s. d.).

¹⁶⁹ « [...] nelli giorni soli di domenica, et all'ore solite, cioè nella stagion d'autunno e verno, da terza sino l'ore 23 e da primavera et estate, da vespero sino l'ora medema » (Capitoli... Derelitti, *op. cit.*, p. 48).

¹⁷⁰ En 1664, la congrégation des Mendicanti avait ordonné que les portes de l'*ospedale* soient closes « à l'Ave Maria », soit à l'Angélus du soir, qui marquait la vingt-quatrième heure de la journée vénitienne (TALBOT (Michael), « Ore italiane : the reckoning of the time of day in pre-Napoleonic Italy », dans *Italian Studies*, n° 40, 1985, p. 52). L'ouverture des portes de l'*ospedale* fut prolongée d'une heure en 1727 (Venise, IRE, MEN B 5, 16 février 1727 n. st.), ce qui semble avoir été le cas également à la Pietà, si l'on en croit le texte polémique rédigé par Taddeo Wiel en 1897 : « Vero è che [...] i regolamenti vietavano ad ogni uomo che non fosse il maestro d'avvicinare le fanciulle. Ma se qualche freno avevano gli scandali nelle chiese, la licenza non aveva ritengo tra le pareti de' conservatorii. Alla Pietà erano in certi giorni permesse le visite fino a un'ora di notte ; e nella vasta sala i giovani visitatori si trattenevano con le ragazze, ognuno al fianco della sua bella. le vecchie sorveglianti facevano le viste di non vedere, e poco potevano vedere, perocchè per prudente consuetudine la sala era a pena rischiarata da un lumicino » (WIEL (Taddeo), *I teatri musicali Veneziani del 1700: catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Leipzig : Peters, [facsim. de l'éd. de Venise, 1897], 1979, p. XXXIX).

les défunts jusqu'à leur dernière demeure. Dès le début du XVIII^e siècle, toutefois, ces sorties furent réservés aux jeunes garçons, du moins lorsque les funérailles avaient lieu à une heure tardive, ce qui obligeait les enfants à rentrer à la nuit tombée¹⁷¹. Les sorties des filles des *ospedali* étaient ainsi strictement encadrées : soumises à autorisation, elles n'étaient accordées que dans des cas particuliers, le luxe de précaution entourant toute demande de sortie visant à éviter fugues et déshonneur des pensionnaires¹⁷². En 1676, la congrégation des Mendicanti décida qu'aucune pensionnaire de l'*ospedale* ne pourrait obtenir plus d'une autorisation de sortie par mois, mais ces mesures ne concernaient pas les sorties courtes, notamment celles destinées à se rendre dans les églises de Venise pour « aller aux Pardons »¹⁷³. Les statuts des Derelitti autorisaient ainsi « uniquement les plus âgées qui auront pris la ferme résolution de rester au service de l'*ospedale* » à se rendre deux par deux ou trois par trois dans l'église concernée, à l'heure dite et « par la route la plus courte [...] devant rentrer à la maison aussitôt » leurs dévotions achevées et sans se laisser divertir par quoi que ce fut¹⁷⁴.

Deux décisions prises à la fin du XVIII^e siècle par les provéditeurs aux hôpitaux et aux lieux pieux confirment que les autorisations de sortie étaient données plus volontiers aux femmes d'âge mûr : en 1785, il fut décidé que les femmes de plus de cinquante ans pourraient sortir avec la seule permission de la prieure, tandis que les femmes plus jeunes devraient obtenir une autorisation des provéditeurs eux-mêmes. En outre, il était rappelé que les femmes de moins de cinquante ans ne pourraient sortir de l'*ospedale* que deux fois par mois, et qu'il leur était interdit de trop s'éloigner de l'institution¹⁷⁵. L'ensemble de ces dispositions furent rappelées en septembre 1786, signe qu'elles n'étaient pas encore appliquées avec rigueur¹⁷⁶.

¹⁷¹ Venise, IRE, MEN B 5, 18 avril 1728.

¹⁷² Dès 1617, les gouverneurs des Mendicanti avaient noté combien il était contraire à l'honneur et à la dignité de l'institution que les filles se rendent librement dans les maisons des particuliers. Ils avaient dès lors pris la décision de fermer la porte à toute fille du lieu qui reviendrait dans l'*ospedale* « déshonorée ou violée », espérant que la dureté de la peine encouragerait les pensionnaires à maintenir un comportement irréprochable, y compris hors de leur *ospedale* (Venise, IRE, MEN B 1, fol. 94, 3 septembre 1617).

¹⁷³ Le terme est ici à prendre au sens de pèlerinage religieux ponctuel, chaque paroisse organisant au moins une fois par an un « pardon » en l'honneur de son saint patron ou à l'occasion d'une fête religieuse particulièrement importante.

¹⁷⁴ *Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 50. Les Pardons concernés étaient, pour l'*ospedale* des Derelitti, la récitation du rosaire à S. Giovanni e Paolo, la fête du 2 août à S. Francesco, les 3 et 4 avril à la Carità, ainsi que la fête du Redempteur, celle de la Madonna della Salute et celle de San Rocco, auxquelles pouvaient également participer les petites filles de moins de treize ans.

¹⁷⁵ Venise, ASV, PSO, b. 80, « Figlie 1777-1797 », août 1785. Cette décision faisait écho aux prescriptions de la congrégation des Derelitti, qui autorisait les « *maestre più vecchie solite andar a corpo et in cerca con le figliuole, o per qualche altra urgenza della casa possino uscire et trattenersi per quel solo tempo che ricercherà il bisogno, ma sempre con licenza della superiora, e non altrimenti* » (*Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 49).

¹⁷⁶ Venise, ASV, PSO, b. 7, vol. VI, n. 66, 16 septembre 1786.

Afin de pouvoir quitter temporairement leur *ospedale*, les jeunes filles devaient non seulement justifier du bien-fondé de leur demande (généralement motivée par des raisons médicales ou religieuses), mais également être accompagnées d'une personne approuvée par les gouverneurs et qui s'engageait à venir les chercher aux portes de l'établissement, les accompagner jusqu'au lieu où elles souhaitaient se rendre et les raccompagner jusqu'à l'*ospedale* à la fin du délai imparti. Il va de soi que les gouverneurs ne laissaient pas des inconnus accompagner leurs protégées, qui étaient donc chaperonnées la plupart du temps par des membres de leur famille, généralement un frère ou un oncle¹⁷⁷. Celles qui n'avaient pas de famille ou dont la famille résidait trop loin de Venise pouvaient néanmoins obtenir ces autorisations de sortie si elles étaient accompagnées de personnes agréées par les gouverneurs. Il s'agissait le plus souvent de bienfaiteurs patriciens, notamment au XVIII^e siècle, lorsque le patronage entre épouses de gouverneurs et solistes des chœurs se développa, mais les musiciennes pouvaient également se rendre dans la famille de leurs élèves ou chez des amies.

En 1699, les gouverneurs des Mendicanti rédigèrent des « Statuts de moralité et de bonne conduite », dont les chapitres IV et V concernaient les sorties des filles du chœur. Celles-ci ne pouvaient sortir de l'*ospedale* si elles n'avaient pas d'autorisation écrite signée par les quatre présidents et il leur était formellement interdit de rentrer après le coucher du soleil. Dans le cas où l'une d'entre elles aurait délibérément ignoré cette interdiction et aurait passé la nuit dehors, la prieure devrait en aviser les présidents qui prendraient les mesures qui s'imposaient en recourant aux « plus sévères corrections que méritait la nature de la transgression »¹⁷⁸. Ces règles très strictes, adoptées dans les quatre *ospedali* et souvent rappelées par les congrégations, semblent pourtant n'avoir pas été efficaces.

Le développement des réseaux amicaux et de relations de patronage entre patriciens et musiciennes explique l'intense développement de la circulation des pensionnaires des *ospedali* à Venise et sur la Terre ferme. Cette introduction de l'altérité au sein des *ospedali* et cette voie d'accès au monde offerte par la villégiature expliquent certainement les difficultés rencontrées par les gouverneurs, qui peinèrent à faire appliquer les stricts règlements qu'ils se virent contraints de répéter tout au long des deux-cents ans d'existence des *ospedali*. Le hiatus entre la vie quasi-claustrale imposée aux musiciennes entre les murs des *ospedali* et les attentions émerveillées dont elles faisaient l'objet lorsqu'elles se rendaient chez leurs

¹⁷⁷ Maria Canuti, par exemple, obtint ainsi la permission presque chaque année entre 1732 et 1750 de quitter l'*ospedale* des Mendicanti pendant un mois pour aller *in Villa* chez son frère Nicolò Canuti, prêtre de la paroisse vénitienne de San Giovanni Novo.

¹⁷⁸ Venise, IRE, MEN C 3, fol. 408, 20 janvier 1699 n. st..

protecteurs se fit sans cesse plus grand, provoquant une vague de rebellions au sein des chœurs.

2. « *Ben con dispiacere vediamo che ogni buona ordinatione è stata violata* » : indiscipline et rébellions

Nous avons examiné avec application et attention ce qu'il est advenu de la constitution de ce lieu pieux, dirigé avec d'excellentes règles et des prescriptions très variées, mais nous voyons avec grand déplaisir que toutes les bonnes injonctions ont été enfreintes et que tout a été détourné, avec de préjudiciables excès, puisque ce sont précisément les personnes les plus redevables à ce lieu pieux, auquel elles doivent leur nourriture et leur survie, qui font preuve d'ambition et de désobéissance, certaines allant même jusqu'à organiser le désordre¹⁷⁹.

Cet extrait d'un rapport des députés à l'habillement adressé à la congrégation des Mendicanti évoquait à la fois la rigidité des règlements, maintes fois rappelés, et le peu d'effet qu'ils avaient sur les pensionnaires de l'institution. Les archives des quatre *ospedali* offrent régulièrement des exemples d'indiscipline ou de refus d'obéissance, dont les motifs ne sont pas toujours précisés¹⁸⁰. Aux Mendicanti, dès 1630, Marieta Zoppa, dite « dal Violin », était renvoyée du chœur et condamnée à avoir chaque mois les cheveux coupés pour « manquements commis ». En outre, elle redevenait simple fille « du commun » et avait l'interdiction de monter les escaliers menant à l'étage des filles du chœur¹⁸¹. En 1678, dans le même *ospedale*, l'organiste Marina fut relevée de ses fonctions pour avoir à plusieurs reprises refusé de jouer de l'orgue et elle fut condamnée à demeurer dans la « chambre des filles de retour, vêtue de l'habit des pauvres », perdant ses revenus de musicienne et le privilège de la dispense de la *tasca*¹⁸². D'autres épisodes sont plus précisément renseignés : en 1758, la chanteuse Appolonia de la Pietà s'était ainsi rendue coupable de « paroles et actes très inconvenants envers sa supérieure et plus encore de l'offense commise en mettant un poing dans la figure de la *maestra* Mattia, gardienne », sans que l'on sache toutefois ce qui avait motivé l'ire de la musicienne¹⁸³.

¹⁷⁹ Venise, ASV, *OLP*, b. 646, copie d'une délibération datée du 31 août 1704.

¹⁸⁰ Le catalogue des musiciennes de la Pietà actives entre 1703 et 1740 dressé par Micky White évoque ainsi les sanctions disciplinaires appliquées à sept filles coupables d'insubordination, soit 5,6 % du total (WHITE (Micky), « Biographical notes on the "Figlie di coro" of the Pietà contemporary with Vivaldi », dans *Informazioni e studi vivaldiani*, n° 21, 2000, p. 75-97).

¹⁸¹ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 172, 8 avril 1630.

¹⁸² Venise, IRE, MEN B 2, fol. 100v, 18 décembre 1678.

¹⁸³ Venise, ASV, *OLP*, b. 692, fol. 34, 14 novembre 1758.

Ces phénomènes isolés faisaient pendant à des événements de rébellion collective, de plus en plus fréquents au cours des siècles, à mesure que les musiciennes prenaient conscience de leur talent et du caractère indispensable de l'activité musicale pour la survie économique de leurs institutions. Dès 1618, l'organiste Paolo Giusti était ainsi renvoyé des Mendicanti avec ses deux filles et deux *maestre*, Beatrice et Venturina, pour avoir été à l'origine de « graves désordres » nés parmi les chanteuses du chœur¹⁸⁴. En 1650, les gouverneurs du même *ospedale* prenaient des mesures sévères contre les filles du chœur qui, non contentes de désobéir aux *maestre*, avaient répondu aux réprimandes des présidents en affirmant qu'elles voulaient quitter l'*ospedale*¹⁸⁵. Ces mouvements d'humeur collectifs n'étaient pas rares au sein des chœurs et pouvaient avoir pour objet les mauvaises conditions de vie ou des revendications plus spécifiquement artistiques. À la première catégorie appartenait la mutinerie organisée à la Pietà en 1741 par deux *maestre* opposées à la suppression des chambres individuelles au profit de la nouvelle église (cf. *supra*), mais aussi la rébellion de plusieurs musiciennes des Derelitti pour un motif comparable : en 1788, les gouverneurs décidèrent d'agrandir l'infirmerie au détriment du réfectoire des *putte*, qui s'opposèrent physiquement à l'entrée des maîtres d'œuvre et adressèrent une pétition aux *Avvogadori di Comun*¹⁸⁶. De la seconde catégorie, en revanche, relevaient une bonne partie des « désordres » signalés par les gouverneurs au cours du XVIII^e siècle : les chœurs étaient alors bien constitués et les musiciennes, conscientes de leur importance, prenaient la liberté de critiquer ouvertement des professeurs de musique jugés rétrogrades ou incompetents. Ce fut visiblement le cas en 1743, lorsque les

filles [du chœur des Derelitti] ou bien s'imaginèrent, ou bien furent amenées à penser, ou encore surent comprendre que la musique de ce *maestro* [Antonio Pollarolo, alors maître du chœur] ne pouvait convenir ni à elles, ni au goût d'autrui, et elles se sont si bien convaincues de cette désagréable appréhension que leur entendement n'admet plus ni conseil ni raisonnement contraires¹⁸⁷.

Si l'on en croit les mentions éparses dans les archives de la Pietà, les musiciennes de cet *ospedale* s'étaient elles aussi rebellées contre le maître de chœur, Gaetano Latilla : en 1764, les députés à l'église et au chœur évoquaient ainsi le « désordre » régnant au sein des

¹⁸⁴ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 172, 2 septembre 1618.

¹⁸⁵ Venise, IRE, MEN B 2, fol. 8, 21 mars 1650.

¹⁸⁶ Venise, IRE, DER G 5, n° 4, *passim* et Venise, VAS, PSO, b. 8, reg. VIII, fol. 72 et b. 70, fasc. 6, n° 38 et n° 47. Quarante-six filles avaient signé la pétition, parmi lesquelles deux célèbres chanteuses, Lucia Bianchi et Paola Caldara.

¹⁸⁷ Venise, IRE, DER G 1-48, n° 42-44, 13 mai 1743.

musiciennes, qui accusaient Latilla de ne pas leur enseigner la « manière », n'étant pas chanteur lui-même. Elles ne niaient pas les autres qualités du compositeur mais exigeaient un professeur dédié pour l'apprentissage du chant, comme cela se pratiquait dans les autres *ospedali*¹⁸⁸. Les musiciennes du même *ospedale* refusèrent également en 1782, probablement sur l'instigation de leurs protecteurs, de jouer les compositions du maître de chœur Bonaventura Furlanetto considéré comme trop peu novateur (cf. *supra*)¹⁸⁹.

Si les gouverneurs se montraient généralement peu satisfaits de voir les musiciennes refuser d'accomplir leur tâche, ils pouvaient s'appuyer sur leur indiscipline pour établir les incapacités des professeurs, ce qui aboutissait éventuellement à leur renvoi, comme ce fut le cas aux Derelitti en 1743. La plupart des entorses aux règlements repérables dans les archives ne concernaient toutefois pas l'exercice de la musique ou l'indiscipline des musiciennes, mais bien le non-respect de la clôture, visiblement fort mal vécue par les pensionnaires. En 1792, à la Pietà, les *putte* avaient ainsi manifesté leur mécontentement en rayant les noms des présidents du cartel apposé sur la porte d'entrée pour rappeler aux pensionnaires les interdictions liées à la clôture¹⁹⁰. Cette dernière semblait toutefois peu appliquée, malgré les rappels fréquents des règles en vigueur. En 1726, par exemple, un rapport des députés aux filles des Mendicanti indiquait que « nombreux étaient ceux qui entraient du côté des femmes au moment du Carnaval, s'arrêtaient longuement et sortaient en masque et, toute l'année, ils s'approchaient avec une curiosité importune de la grille des femmes et s'y arrêtaient également pour tenir des discours oiseux qui perturbaient les filles qui s'approchaient de ladite grille ». En outre, lorsque la prieure allait à déjeuner, la porte d'entrée était dépourvue de gardienne et des personnes extérieures en profitaient pour entrer, discuter dans le vestibule ou aller du côté des hommes. Plus grave, les filles qui occupaient les chambres du rez-de-chaussée pouvaient entrer et sortir de l'*ospedale* par la fenêtre sans être vues. La congrégation décida donc de ne plus utiliser ces chambres, d'interdire l'entrée du lieu à tout homme masqué, de n'autoriser les conversations privées que si la prieure y assistait et de fermer la porte d'entrée à clef lorsque celle-ci allait déjeuner. En outre, seules les personnes de haute

¹⁸⁸ Gaetano Latilla répondait à ces critiques en affirmant que l'exercice et l'enseignement du chant étaient deux choses bien séparées et qu'un bon professeur devait savoir jouer correctement du clavecin et disposer d'élèves ayant de belles voix. L'attitude des députés, fort critiques non à l'égard du maître de chœur mais du professeur de solfège, Domenico Negri, laisse supposer que ce dernier avait pris fait et cause pour les musiciennes, espérant peut-être reprendre la charge de maître de manière (Venise, ASV, *OLP*, b. 675, 20 mai 1764).

¹⁸⁹ Udine, Biblioteca civica « V. Joppi », Fondo principale, ms. 1102, *Lettere da Venezia di notizie, curiosità ecc.*, fol. 25v-26, 24 avril 1782, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., p. 509.

¹⁹⁰ Venise, ASV, *OLP*, b. 683, 23 octobre 1792.

condition pourraient dorénavant faire la conversation aux jeunes filles et toutes les rencontres auraient lieu dans le « vestibule des escaliers », à proximité de la prieure¹⁹¹.

La répétition fréquente des règlements indique combien ceux-ci étaient peu respectés, les pensionnaires réussissant fréquemment à échapper à la clôture théorique qui leur était imposée. En 1750, la congrégation de la Pietà s'étonnait des

désordres graves et importants qui ont notablement eu lieu dans ce lieu pieux, au scandale de tous et contre la dignité de ce lieu pieux, en raison de la grande facilité avec laquelle les filles de cette maison pouvaient sortir et du non-respect des règles qui permettent aux filles de recevoir la visite de personnes de toute qualité aux portes et à l'entrée dudit lieu pieux. [La congrégation] ne peut les accepter et indique sa volonté absolue de mettre fin à de si pernicieux abus¹⁹².

Les infractions au règlement de cet *ospedale* n'étaient pourtant pas chose nouvelle, puisque les gouverneurs avaient déjà déploré de tels écarts en 1699, 1708, 1723 et 1727¹⁹³. En 1777 encore, les présidents des Mendicanti adressaient au Conseil des Dix un rapport indiquant que « certains jeunes gens malhonnêtes ne se laissaient jamais d'importuner, parfois des nuits entières, les filles de l'hôpital des Mendicanti, depuis le quai ou depuis la rue derrière le couvent de S. Giovanni e Paolo, allant jusqu'à grimper au mur pour parvenir à leur parler à la fenêtre ». Cette relation visait à rapporter les agissements d'une ouvrière de l'*ospedale*, Antonia Marini, surprise en train de jeter à deux jeunes hommes vêtements et mouchoirs. Les présidents indiquaient ignorer si la jeune fille souhaitait que les récipiendaires vendent ses effets, les conservent « ou autre », mais le renvoi de l'ouvrière laisse supposer une tentative de fugue¹⁹⁴.

3. L'art de la fugue

Relativement rares, les exemples de fugues de pensionnaires d'*ospedale* se firent cependant de plus en plus fréquents au XVIII^e siècle, alors que les conditions d'obtention d'une autorisation de mariage devenaient plus rigides pour les musiciennes et que leur célébrité grandissante leur permettait d'envisager une carrière hors de l'institution qui les avaient formées.

¹⁹¹ *Ibid.em.*

¹⁹² Venise, ASV, *OLP*, b. 668, 20 février 1750 n. st.

¹⁹³ Venise, ASV, *OLP*, b. 691, Notatorio O, fol. 78, 21 mars 1727.

¹⁹⁴ Venise, ASV, *PSO*, b. 80, 11 août 1777.

La première fugue documentée dans les archives, celle de Crestina della Pietà, est également la seule qui semble avoir été couronnée de succès, puisque la musicienne qui s'était enfuie en janvier 1750 avec la complicité de son bon ami, Salvador Pandolfi, n'avait apparemment jamais réintégré son *ospedale*¹⁹⁵. À la fin du siècle, le phénomène fut plus fréquent, mais les tentatives de fuite ne furent jamais couronnées de succès. En janvier 1783, Andrianna Ferrarese et Bianca Sacchetti, deux excellentes musiciennes des Mendicanti s'étaient ainsi enfuies en compagnie du fils du consul de Rome avec le projet de faire carrière au théâtre¹⁹⁶, tandis que le dernier épisode de fugue eut lieu à la Pietà en septembre 1792, lorsque Laura dal Violino, âgée alors de vingt-deux ans, profita d'une autorisation de sortie temporaire pour quitter le territoire de la République avec son amant, Giovanni Severini¹⁹⁷. Les trois *putte* furent toutes reprises rapidement et renvoyées dans leur institution d'origine, grâce à l'intervention immédiate des gouverneurs et à la mise en place d'une véritable traque, dont témoignent les lettres expédiées aux Mendicanti par l'agent des provéditeurs, Leonardo Capitanacchi, ainsi que la facture que Giacomo Canciani adressa à la congrégation de la Pietà pour le paiement des hommes chargés d'obtenir des renseignements sur Laura dal Violino¹⁹⁸.

Ces trois épisodes pourraient sembler anecdotiques, s'ils ne traduisaient pas une profonde évolution dans la perception qu'avaient les musiciennes de leur état. En effet, ce n'est pas un hasard si la plupart des fugues furent le fait de filles du chœur et non d'ouvrières. Il est vrai que les archives relatent au moins un cas de fuite de fille du commun, à la Pietà en 1792¹⁹⁹, et qu'il arrivait également à des garçons de s'enfuir de leur *ospedale*²⁰⁰. Cependant,

¹⁹⁵ Préméditée, la fugue avait eu lieu le 20 février 1750, lors d'une sortie temporaire accordée à la musicienne « *per portarsi alla casa di persone oneste e di conosciuti buoni costumi per restituirsì al Pio Loco stesso prima delle ore vintiquattro* ». Âgée de vingt ans environ, la *putta* entretenait une correspondance furtive avec Salvador Pandolfi, tenancier de *casino* à San Faustino, et avait confié à celui-ci quantité d'objets précieux volés ou empruntés à ses camarades, afin de s'assurer un petit pécule une fois sortie de l'*ospedale*. Malgré l'implication du Conseil des Dix, saisi par les gouverneurs, la jeune femme n'apparaît plus dans les archives de l'institution, ce qui suppose qu'elle n'avait jamais été retrouvée (Venise, ASV, OLP, b. 668, 25 février 1750 n. st.).

¹⁹⁶ L'ensemble des documents relatifs à cette fugue a été étudié par GIRON-PANEL (Caroline), « Entre Église et théâtre : la fugue de deux musiciennes vénitienes en 1783 », dans *Clio, la revue d'histoire des femmes*, n° 25, 2007, p. 99-119. Une autre interprétation de cet événement a été donnée par GILLIO (Pier Giuseppe), « *“Le donne di teatro non anno pregiudizij” : notizie inedite sulla fuga dall'Ospedale dei Mendicanti di Adriana Ferrarese, virtuosa friulana e interprete mozartiana* », dans *Musica e Storia*, n° XIII/3, 2005, p. 425-451.

¹⁹⁷ Les documents concernant cette fugue sont conservés à Venise, ASV, OLP, b. 683, 23 décembre 1792

¹⁹⁸ La facture, probablement rédigée en décembre 1792, s'élevait à 184 livres et comprenait au moins un poste relatif explicitement à la fugue de la musicienne : « *Per haver parimente messo in opera persone confidenti, onde trovar conto di quello che fù doppo fatto fermare a Fabro Giurisdizione delli Ecc.mi Savoniani, quale haveva rapito una figlia del locco : L. 48* » (Venise, ASV, OLP, b. 683, 23 décembre 1792).

¹⁹⁹ Domenica dal Bianco avait ainsi profité de l'autorisation d'aller quelques jours « en villégiature » pour se rendre dans une auberge, où elle avait été « *esposta all'arbitrio di due uomini privati* », ce qui n'avait pas manqué de faire scandale. La congrégation de la Pietà avait réagi à cet abus de confiance en affichant sur les portes de l'*ospedale* un rappel des règles, aussitôt biffé par la main d'une pensionnaire, probablement Domenica dal Bianco elle-même (Venise, ASV, OLP, b. 683, 6 août 1792).

ce n'est certainement pas un hasard si les trois fugues documentées au XVIII^e siècle concernaient toutes des membres des chœurs. En effet, les musiciennes avaient à la fois davantage de raisons de fuir et de plus grandes chances de parvenir à subvenir elles-mêmes à leurs besoins que leurs camarades du commun, comme l'illustre le cas d'Andrianna Ferrarese et Bianca Sacchetti.

Les deux musiciennes des Mendicanti, âgées respectivement de vingt-huit et de quatorze ans au moment de la fugue, faisaient partie du chœur de cet *ospedale* depuis plusieurs années. Andrianna Ferrarese, acceptée dans le chœur en 1779, avait eu un rôle dès l'année suivante dans le *De Morte Sisarae* de Jacob Avanzini, et apparaissait ensuite sur tous les livrets d'oratorios et motets écrits pour les Mendicanti²⁰¹. Acceptée par charité dans l'*ospedale* en février 1775, Bianca Sacchetti était quant à elle entrée dans le chœur dès l'âge de dix ans, et s'apprêtait à rejoindre la classe des solistes au moment de sa fugue²⁰². L'idée de quitter les Mendicanti pour tenter leur chance au théâtre semble avoir été inspirée aux musiciennes par le consul de Rome, Agostino dal Bene, chez lequel elles se rendaient régulièrement pour donner des concerts privés. Andrianna Ferrarese écrivait ainsi à sa protectrice, Cecilia Martinelli Giovanelli, que le consul lui avait affirmé que son talent s'épanouirait bien davantage au théâtre que derrière les grilles de l'*ospedale* et qu'à défaut de pouvoir l'accompagner personnellement, il s'engageait à la soutenir financièrement et à lui fournir des lettres de recommandation si elle décidait de s'enfuir²⁰³. Ces affirmations étaient

²⁰⁰ En 1784, Placido, tailleur de pierre, et Salvador, tisserand, s'étaient ainsi enfuis de la Pietà « *dopo d'aver dato prove della loro cattiva indole, ed incorreggibile condotta* » (Venise, ASV, OLP, b. 683, 24 février 1784 n. st.).

²⁰¹ Le rapport d'admission de la musicienne dans le chœur indiquait que celle-ci quittait le statut de fille du commun pour celui de fille du chœur car elle avait « *dati sin ora saggi di morigeratezza e di abilità, e che molto promette per il servizio di questo coro* » (Venise, ASV, OLP, b. 657, 4 mars 1779). Pier Giuseppe Gillio suggère avec justesse qu'il s'agissait probablement là d'un tour de passe-passe, la jeune femme étant présentée comme fille du commun pour contourner l'interdiction de recrutement édictée en 1777 (GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., p. 147).

²⁰² Bianca Sacchetti avait été acceptée parmi les filles du lieu le 2 février 1775, après avoir essuyé un premier refus quatre mois auparavant. Abandonnée par son père, elle était âgée de six ans et sa mère, impotente, ne pouvait s'occuper d'elle (Venise, IRE, MEN B 7, 26 septembre 1774 et 2 février 1775 n. st.).

²⁰³ L'ensemble des informations précises sur les raisons de la fugue sont exposées dans les lettres adressées par Andrianna Ferrarese à sa protectrice, la « procuratrice Giovanelli », après son retour aux Mendicanti. Cette dernière a été identifiée comme étant l'épouse de Giovanni Benedetto Giovanelli, procureur de Saint-Marc (cf. annexe 4, Famille Giovanelli). Les accusations portées contre le consul de Rome se trouvent dans deux lettres rédigées par la musicienne : « *Sarà ormai un anno e mezzo ch'io vivo amante del figlio del console di Roma ; il padre del medesimo persuaso, cred'io, del mio canto, ha voluto conoscermi, e mi ha fatto più volte venire in di lui casa assieme con una mia compagna Bianca Sacchetti, la quale possiede perfettamente la musica suonando il cembalo e cantando. Egli ogni volta non ha mai tralasciato di porci in testa ad ambedue di fugire dal Luogo e con le nostre abilità di canto e di suono girando il mondo e facendo Accademie, lusingarci di fare immense fortune. Nei primi tempi noi credevamo scherzi questi suoi discorsi, perciò non li abbiamo dato retta ma egli insistendo sempre più colle sue persuasive anche in presenza del proprio figlio, ci ha tanto invogliati che abbiamo partito preso di fare quanto egli diceva. Sino ci ha arrivato a dire che se avevamo questa intenzione egli ci avrebbe dati denari e lettere commendatigie onde eseguire una tale impresa, anzi dico di più, si è indotto a dirme che se egli avesse venti anni di meno, e non fosse amogliato, egli verrebbe con me a fare la mia e sua* »

confirmées par Bianca Sacchetti, accusant Agostino dal Bene de lui avoir dit qu'elle était « folle de rester dans cet endroit à sacrifier son talent » alors qu'elle ferait fortune en chantant à l'opéra²⁰⁴. Toutefois, la décision de fuir ne fut prise que lorsque le consul découvrit la promesse de mariage adressée par son fils Luigi à Andrianna Ferrarese, et menaça cette dernière de faire emprisonner son fils afin qu'il ne contractât pas un mariage qui « risquerait de lui coûter le consulat »²⁰⁵.

Si les motivations personnelles de la fugue étaient bien perceptibles pour Andrianna Ferrarese, il en allait autrement pour Bianca Sacchetti. Cette dernière n'avait pas agi par amour, ni même par amitié, puisqu'elle n'hésita pas à assurer sa défense en mettant en avant l'influence du couple sur elle, ce que Luigi dal Bene ne manqua pas de qualifier de « trahison »²⁰⁶. Dans le cas de la jeune fille, le choix de quitter l'*ospedale* était probablement dicté par l'ambition : âgée de quatorze ans, elle était déjà excellente musicienne, comme l'illustre sa présence dans le rôle-titre de l'oratorio *Abraham sacrificium* dès son retour dans l'*ospedale* et l'enthousiasme des auditeurs. Johann Heinse écrivait ainsi en août 1783, très probablement après avoir entendu cet oratorio :

Quel contralto que la Bianca Sacchetti, et avec quelle grâce et sentiment de respect exécute-t-elle ses mélodies. Je n'ai jamais entendu une voix d'une telle pureté et un art aussi parfait ; pas la moindre fausse note, aucune fadeur, tout agit sur le cœur et l'ouïe²⁰⁷.

fortuna » (Venise, ASV, PSO, b. 80, lettre d'Andrianna Ferrarese à Cecilia Martinelli Giovanelli, s. d.) ; « *Io Andrianna Ferrarese imploro del magistrato il perdono di un delitto commesso per esser stata sedota e lusingata del Sig.re Luigi del Bene il quale mi ha promeso d'un anno e meso in circa di sposarmi quando le sue circostanze lo permeteranno. Sono andata più volte a cosa del padre del medemo, il quale mi andava sempre suggerindo di andare sul yeatro dove farei le mie fortune e che se egli avesse anni 20 in meno verete in mia compagnia e sendo arrivato a dirmi che aspetassi ancor un ano di poi mi darede 300 sechini da far il viaggio e metermi in stato di far subito buona figura [...]* » (Venise, ASV, PSO, b. 80, lettre d'Andrianna Ferrarese aux providiteurs aux hôpitaux et aux lieux pieux, s.d.).

²⁰⁴ « *Essendo stato io Bianca Sachetti sedota da 5 mesi e più da Andrianna Ferrarese e da Luigi dal Bene e dal medesimo Sig. Agostino dal Bene, che spesso min vitava [sic] con l'amica a pranzo da lui, più volte mi diceva che sono una pazza a stare in questo loco a sacrificare le mie virto e che avrebbe fato gran tesori e che lui medesimo mia averebe dato trecento sechini per che andesimo per il mondo, e sendomi riscalda il capo di queste idee, mi sono indota a fat tal passo che in prudentemente [sic] o fato, dispiacendomi per il scandalo dato da me e pregiudicio a tutte queste ragazze e ne sono pentita quanto mai. Implorando da Idio il perdono e dal medesimo Begnigno Prencipe, ricevendo però volentieri qualunque altro gastigo che meritano purtro la mia colpa* » (Venise, ASV, PSO, b. 80, s.d.).

²⁰⁵ Venise, ASV, PSO, b. 80, s.d.

²⁰⁶ Le terme apparaît dans une lettre adressée à Luigi dal Bene à Andrianna Ferrarese immédiatement après l'échec de la fugue : « *Mi stupisce il tradimento di Bianca ne so comprendere come sia capace di si nera azione* » (Venise, ASV, PSO, b. 80, s. d.).

²⁰⁷ HEINSE (Johann Jacob Wilhelm), *Die Aufzeichnungen*, Munich / Vienne : Carl Hanser, 2003, vol. 1, p. 1248. Bien que l'œuvre entendue par le voyageur ne soit pas précisée dans le texte, la mention conjointe de Bianca Sacchetti, Antonia Lucovich, Giovanna Pavan et Teresa Almerigo incite à penser qu'il s'agissait bien de

Cette conscience de son talent, exacerbée par les affirmations du consul de Rome selon lequel les deux musiciennes pourraient « en parcourant le monde et en faisant des concerts privés [...] faire une immense fortune », conduisit Bianca Sacchetti à tenter le sort et à accompagner le couple dans sa fuite. Le cas de la jeune fille est singulier, tous les autres exemples de fugues impliquant un couple et mêlant étroitement volonté d'échapper au carcan de l'*ospedale* et assurance de pouvoir faire carrière comme musicienne. L'absence d'implication amoureuse constitue un exemple unique et explique la tolérance des gouverneurs à l'égard de la musicienne, encore vierge lors de son retour à l'*ospedale* (cf. *infra*).

Le cas d'Andrianna Ferrarese est plus classique et rappelle celui de Laura dal Violono ou de Crestina della Pietà, toutes ayant fui leur *ospedale* pour pouvoir contracter un mariage qui leur aurait été interdit par les gouverneurs. Ces derniers étaient en effet attentifs au statut social et à la moralité des prétendants au mariage, toute autorisation étant soumise à une enquête préalable. En outre, les musiciennes n'obtenaient leur dot que si elles avaient servi le chœur suffisamment longtemps pour que leur *ospedale* ait récolté les fruits de l'investissement économique que représentait la formation d'une fille du chœur (cf. *infra*). Or, aucune des fugueuses ne répondait aux critères exigés par les congrégations pour obtenir l'autorisation de quitter l'institution, ce qui fournit un élément d'explication supplémentaire à ces fugues, dont les motivations personnelles et professionnelles étaient étroitement liées.

Le consul de Rome avait su exacerber l'ambition de deux excellentes musiciennes contraintes de limiter leur talent au répertoire sacré et destinées ordinairement à rester cachées derrière les grilles de leur chapelle. À une époque où les chanteurs d'opéra menaient grande vie et se produisaient dans toutes les cours d'Europe, il est probable que l'existence de recluses imposée aux *putte* ait mécontenté les plus ambitieuses d'entre elles. En outre, elles n'avaient aucune prise sur le répertoire joué ou chanté, et ne pouvaient, sauf exception, composer elles-mêmes. Le déséquilibre entre cette limitation de leur art et les louanges adressées par leurs protecteurs, les voyageurs et même les princes d'Europe auxquelles elles offraient parfois des concerts privés explique que certaines d'entre elles aient eu le sentiment de gâcher leur talent dans leur *ospedale*. Lorsqu'à cette frustration s'ajoutait l'interdiction de contracter un mariage considéré comme dérogeant par la famille de l'époux ou trop précoce par la congrégation de l'*ospedale*, il n'était pas illogique que les musiciennes aient développé des stratégies alternatives pour parvenir à concilier aspirations professionnelles et épanouissement personnel.

l'*Abraham sacrificium* de Francesco Bianchi, seul oratorio de 1783 à rassembler ces quatre musiciennes (cf. annexe 6).

4. Châtiment et rédemption

Si les exemples d'insubordination n'étaient pas rares et pouvaient prendre la forme extrême de la fugue, les congrégations mettaient à profit tout l'arsenal de châtiments prévus par les statuts pour essayer de faire respecter les règlements. La punition était proportionnée à la faute et pouvait aller de la simple réprimande à l'exclusion de l'institution, la gradation étant rappelée par le règlement de la Pietà, qui chargeait la prieure

de contraindre chacune des filles du lieu à l'obéissance, en recourant d'abord à la douceur puis à la rigueur et, lorsque cela s'avérera nécessaire, en employant également les corrections et les châtiments qui paraîtront adaptés.

Et lorsque les fautes de certaines filles mériteront une punition plus forte que celle que la prieure donne habituellement, cette dernière devra en rendre compte aux deux gouverneurs députés [aux filles] afin que ceux-ci recourent aux châtiments qui leur sembleront appropriés²⁰⁸.

Les statuts des Derelitti précisait les méthodes de coercition à la disposition du personnel encadrant :

Toutes celles qui manqueraient à leur devoir envers les exercices spirituels ou corporels sans empêchement ou raison légitimes, ou sans avoir été dispensées par la Supérieure ou ses *maestre* devront être châtiées au moyen de jeûnes, de pénitences, de mortifications et de châtiments corporels, aussi bien publics de privés, en fonction des erreurs, négligences et fautes qu'elles auront commises

Ensuite, que celles qui seraient assez téméraires pour commettre, sans respect ni crainte du Seigneur Dieu et de ses serviteurs, quelque désobéissance ou autre manquement plus grave soient sévèrement châtiées par la Supérieure avec, lorsque le besoin s'en ferait sentir, l'aide et l'avis de mesdames les *governatrici*, et dans les cas plus grave, également des députés aux mêmes filles. Qu'ils aient la possibilité et puissent décider de les faire mettre dans les prisons de l'*ospedale* en leur nourrissant uniquement de pain et d'eau, et en somme, qu'ils puissent punir comme il leur semblera judicieux les délinquantes selon les circonstances²⁰⁹.

Des sanctions pécuniaires étaient également prévues, en particulier pour les filles du chœur, qui jouissaient d'un revenu plus élevé lié à leur activité musicale : à la Pietà, les musiciennes quittant le chœur pendant un office risquaient ainsi une amende d'au moins vingt sous, tandis que celles qui auraient feint la maladie pour se soustraire à leurs devoirs verraient les revenus qui leur étaient versés par l'*ospedale* diminués d'au moins trente sous. En cas de récidive, la

²⁰⁸ Capitoli... Pietà, op. cit., p. 11.

²⁰⁹ Capitoli... Derelitti, op. cit., p. 43.

maestra di coro devait informer les gouverneurs, seuls à même de donner le châtimeut mérité²¹⁰.

Si l'on ne sait rien des jeûnes ou des pénitences imposés aux *putte* indisciplinées, leurs fautes n'étant pas suffisamment graves pour être discutées en congrégation, les punitions plus lourdes telles la dégradation au statut de fille du commun pour les musiciennes ou la condamnation à des peines de prison sont bien documentées. On sait ainsi que les ouvrières complices de Santina de la Pietà, coupable d'avoir profité d'une permission de sortie temporaire pour rejoindre son amant, furent condamnées l'une à six mois de prison, les autres à deux mois de rétention dans les geôles de l'*ospedale*. La musicienne, quant à elle, fut dégradée à la condition de simple fille du commun, condamnée en outre à rester enfermée dans sa chambre jusqu'à ce que les deux-tiers des gouverneurs, réunis au moins au nombre de douze, n'en décident autrement²¹¹. En cas de faute nuisant gravement à la discipline de l'*ospedale* et impliquant plusieurs pensionnaires, il pouvait être décidé de condamner les coupables à une peine de prison à purger hors de l'*ospedale*. Ce fut le cas, par exemple, en 1788 aux Derelitti, lorsque les *putte* refusèrent les travaux destinés à agrandir l'infirmerie au détriment de leur réfectoire. Les « encouragements au calme et à la raison » n'ayant eu aucun effet sur les pensionnaires, qui avaient repoussé vivement et avec force injure les gouverneurs et le prêtre tentant de leur faire entendre raison, et avaient fini par tenter de faire tomber de son échelle l'artisan venu monter la cloison, la congrégation avait décidé de condamner les cinq plus virulentes à plusieurs mois de réclusion aux Mendicanti

où elles furent enfermées dans une chambre séparée, destinées à y demeurer jusqu'à nouvel ordre sans pouvoir en sortir, et on leur interdit les visites et toute communication²¹².

Les peines de prison, effectuées dans l'*ospedale* d'origine ou dans une autre institution, avaient évidemment un but punitif, mais il s'agissait avant tout d'écarter du groupe l'individu ayant enfreint les règles communes. La mise à l'isolement était ainsi systématique pour les

²¹⁰ *Capitoli... Pietà, op. cit.*, p. 18-19.

²¹¹ Venise, ASV, *OLP*, b. 692, Notatorio Q, fol. 62v, 9 avril 1734. Notons que la présence de cellules au sein des institutions soumises à la clôture était fréquente et permettait de châtier les récalcitrantes sans pour autant les faire sortir d'un établissement auquel elles avaient voué leur vie (voir par exemple le cas de sœur Maria Vittoria Frescobaldi, condamnée au sein du monastère florentin de Santa Verdiana « *a perpetuo carcere senza speranza di grazia* », dans BELARDINI (Manuela), « Musica dietro le grate... », *art. cit.*, p. 69).

²¹² Venise, ASV, *PSO*, b. 8, registre VIII, fol. 72v, s. d.

coupables de fautes graves²¹³ et celles qui s'étaient délibérément exclues du groupe des *putte* en perdant la caractéristique principale²¹⁴. Dans le cas de Laura dal Violino, comme dans celui de Bianca Sacchetti et d'Andrianna Ferrarese, l'isolement était une mesure préalable destinée à éviter tout contact entre « vierges sages » et « vierges folles », ces dernières étant mises temporairement à l'écart du groupe, le temps de statuer sur leur sort. Cela participait des mêmes précautions que l'interdiction faite aux pensionnaires de fréquenter d'anciennes camarades sorties de l'*ospedale* pour se marier : tout comme les gouverneurs des Mendicanti évitaient soigneusement tout contact entre *putte* et femmes de mauvaise vie recueillies par charité, il existait une crainte de contagion symbolique entre vierges et femmes mariées, ces dernières étant susceptibles de révéler aux *zitelle* des mystères qu'elles ne devraient théoriquement découvrir qu'après avoir reçu le sacrement du mariage. Cette mise à l'écart avait enfin un caractère symbolique : tout comme la brebis galeuse ne pouvait réintégrer le troupeau qu'après une complète guérison, la pensionnaire coupable de faute grave ne redevenait une *putta* qu'après avoir fait pénitence²¹⁵.

Dans le cas des fugueuses revenues déflorées, la réintégration au sein du groupe était devenue impossible, et l'exclusion de l'*ospedale* était automatique. Toutefois, les gouverneurs étaient responsables de la bonne réputation de leur institution et des femmes qui y vivaient, et tentaient systématiquement de compenser la perte de la virginité par un mariage réparateur²¹⁶. Lorsque cela s'avérait impossible parce que le séducteur était déjà marié²¹⁷ ou qu'il avait fui

²¹³ La chanteuse Appolonia de la Pietà, coupable d'avoir insulté la prieure et battu la gardienne, fut ainsi privée de ses privilèges de fille du chœur, mais également condamnée à rester enfermée dans la chambre jusqu'à ce que la congrégation en décide autrement (Venise, ASV, OLP, b. 692, 14 novembre 1758).

²¹⁴ Le lien étroit entre virginité et appartenance à la catégorie des *putte* est explicite dans la lettre adressée par Leonardo Capitanacchi au père d'Andrianna Ferrarese à la suite de la fugue de cette dernière : « *Ma non vuole il Mag.to [ne] può permettere che faccia più lunga dimora in un luogo destinato a zitelle mentre ha notoriamente perduto questo carattere, e per somma condiscendenza gli accorda tuttavia di rimanervi per il restante della Quaresima* » (Venise, ASV, PSO, b. 80, 22 mars 1783).

²¹⁵ L'importance de la pénitence comme condition du pardon, cohérente dans un contexte d'institution marquée par l'exemple monacal, est évidente dans le cas de Bianca Sacchetti, mais également dans celui d'Appolonia de la Pietà, admise à retrouver ses privilèges après avoir fait amende honorable : « *Da quanto con carita e zello rapresentano li signori governatori nostri deputati alle figlie, rilleva questa Veneranda Congregatione che ravedutassi la figlia Appolonia del suo errore comesso, e che pentita e dollente con tutta umilta v'implora un clementissimo perdono, e maggiormente per gl'atti di scusa avuti verso la portinara maestra Mattia, e reconciliatione fra le medesime fà credere detta figlia fatta degna del perdono che con tanta somissione implora la libertà doppo il castigo che sofre da più d'un mese, e dalla remissione dei privilegi che godeva [...]* » (Venise, ASV, OLP, b. 692, Notatorio R, fol. 35v, 17 décembre 1738).

²¹⁶ Ce fut le cas pour Santina della Pietà, qui obtint finalement l'autorisation d'épouser Andrea Tasca (Venise, ASV, OLP, b. 692, Notatorio Q, fol. 68, 21 mai 1734). Il n'était pas rare que des amants obtiennent finalement un mariage réparateur, en recourant au besoin à la justice ecclésiastique, comme l'indiquent les nombreux exemples étudiés par ALESSI (Giorgia), « *Stupro non violento e matrimonio riparatore : le inquiete peregrinazioni dogmatiche della seduzione* », dans SEIDEL MENCHI (Silvana) et QUAGLIONI (Diego) (dir.), *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, Bologne : Il Mulino, 2006, p. 609-640.

²¹⁷ C'était le cas de Giovanni Severini, séducteur de Laura dal Violino, qui fut condamné à compenser la perte de la virginité de la musicienne par le versement d'une somme de trois cents ducats, auxquels s'ajoutaient trente

le territoire de la République²¹⁸, la congrégation menait néanmoins l'affaire en justice pour obtenir pour la demoiselle déshonorée une compensation financière. C'est ainsi qu'Andrianna Ferrarese obtint l'assurance que, si Luigi dal Bene persistait à refuser de revenir à Venise pour l'épouser, elle obtiendrait du père de celui-ci la somme conséquente de 485 ducats, soit trois fois la dot habituelle versée par l'*ospedale* des Mendicanti.

Dans ce cas comme dans celui de Laura dal Violino, les documents administratifs fournissent des éléments intéressants pour comprendre comment ces fautes étaient perçues par les autorités. Si les pensionnaires coupables d'avoir commis le péché de chair étaient systématiquement renvoyées, l'opprobre n'était pas jeté sur elles, mais sur leur séducteur, considéré comme responsable. Alors que les gouverneurs de la Pietà évoquaient la « fugue » de Laura dal Violino, les présidents des Mendicanti parlèrent dans un premier temps de « rapt », tentant ainsi de dédouaner leurs pensionnaires²¹⁹. Même lorsque l'implication réelle d'Andrianna Ferrarese et Bianca Sacchetti fut avérée, les termes employés par les autorités, qu'il s'agisse de l'envoyé des provéditeurs, des présidents de l'*ospedale* ou même du père d'Andrianna Ferrarese, traduisaient une compréhension certaine teintée de miséricorde pour une « erreur », une « funeste nouvelle », un « événement douloureux » somme toute compréhensible. Si la perte de la virginité de l'une des musiciennes contraignit les gouverneurs à l'expulser de l'*ospedale*, cela n'apparaissait réellement honteux ni à eux, ni même au père, qui accepta de reprendre chez lui sa fille déshonorée²²⁰. Le cas de Bianca Sacchetti était plus simple encore : le fait de s'enfuir de l'*ospedale* constituait certes une faute grave, mais le pragmatisme des gouverneurs jouait en faveur de la musicienne. L'institution, en renvoyant la Ferrarese, perdait en effet l'une de ses meilleures chanteuses, connue et appréciée du public depuis plusieurs années. Bianca Sacchetti, quant à elle, venait d'achever sa formation, et était à la fois une excellente claveciniste et une chanteuse supérieurement douée, promettant de devenir l'une des étoiles du chœur. En la renvoyant, la congrégation se serait ainsi privée d'une musicienne d'autant plus exceptionnelle qu'elle était très jeune, et

ducats par mois pendant six mois, puis vingt sous par jour jusqu'au mariage ou à l'entrée en religion de la *putta* (Venise, ASV, *OLP*, b. 683, 23 décembre 1792).

²¹⁸ Luigi dal Bene, qui avait accompagné Andrianna Ferrarese et Bianca Sacchetti dans leur fugue, s'était ainsi exilé à Pesaro, « *da dove non si può a forza farlo venire* », selon les termes employés par l'envoyé des provéditeurs, Leonardo Capitanacchi (Venise, ASV, *PSO*, b. 80, 22 mars 1783).

²¹⁹ « *Il ratto delle due figlie di coro dall'ospital dei Mendicanti Andrianna Ferrarese e Bianca Sacchetti, ordito prima da Luigi dal Bene, come dal biglietto che rassegniamo di pugno e carattere suo scritto all'Eccellentissima Proc.ssa Giovanelli il giorno avanti a nome di detta Andrianna Ferrarese, e da lui poscia eseguito il giorno di mercoledì 8 del corrente, come delitto odioso, dei più gravi e contro tutte e leggi divine et umane* » (Venise, ASV, *OLP*, b. 683, 23 décembre 1792 et *PSO*, b. 80, 13 janvier 1783). Le terme est employé trois fois dans la lettre, tandis que celui de « *fuggite* » n'est utilisé qu'une seule fois.

²²⁰ L'ensemble des citations, ainsi que la lettre de Giovanni Battista Ferrarese se trouvent à Venise, ASV, *PSO*, b. 80.

promettait de servir le chœur pendant de nombreuses années. La jeune fille n'ayant pas perdu sa virginité lors de sa fugue, il ne fut guère difficile aux gouverneurs de lui pardonner, ce qu'ils firent rapidement, comme l'indique sa participation comme soliste à l'*Abraham sacrificium* présenté au printemps 1783. La possibilité de rédemption par le travail et par la musique offerte à la jeune fugueuse fut certainement plus utile à l'*ospedale* qu'un châtement sévère, puisqu'elle servit docilement le chœur comme exécutante puis comme enseignante jusqu'à son mariage, en 1798.

Les gouverneurs des *ospedali* se percevaient ainsi comme des pères de familles chargés de veiller collégialement à la bonne réputation de leur institution et des demoiselles qui y vivaient. L'ensemble des règlements et l'adoption d'un mode de vie marqué par la règle monastique avaient pour but non l'épanouissement des individus, mais l'obtention d'une dynamique de groupe assurant le bon fonctionnement de l'institution ainsi que la formation minimale des femmes destinées à se marier ou à entrer en religion. L'attention apportée à éviter les phénomènes d'amitiés particulières ou de favoritisme entre *putte* et personnel, qui apparaissait clairement dans les statuts, était certes battue en brèche par le développement du système du patronage des musiciennes et l'émergence d'une activité musicale de haut niveau nécessitant la mise en avant des meilleurs éléments du chœur. Néanmoins, si les épisodes d'insubordination et d'indiscipline, qui pouvaient parfois prendre la forme extrême de la fugue, indiquaient que des identités parvenaient progressivement à s'extraire du groupe, le principe de l'éducation apporté aux *putte* ne fut pas radicalement transformé au cours du XVIII^e siècle. N'en déplaise à Pierre-Jean Grosley, l'ensemble des règles auxquelles se pliaient plus ou moins docilement les pensionnaires féminines des *ospedali* visaient bien à former des religieuses ou des mères de familles, vocations uniques de toutes les *putte* qui ne souhaitaient pas demeurer leur vie entière dans leur *ospedale*.

CHAPITRE 2

LA PARTITION ET LE CHAPELET :

UNE VIE DE MUSIQUE ET DE PRIÈRE

Outre les hôpitaux, il y a des fonds pieux dont le produit est annuellement partagé en sommes convenables et distribuées, sous le nom de portion, aux pauvres filles qui veulent se marier ou qui désirent prendre le voile.

Plusieurs protestants qui ont été informés de cette espèce de charité, assez générale en Italie, ne peuvent nous pardonner d'accorder des portions à ces filles qui prennent la résolution de se retirer du monde ; et le subtil M. Sharp voyant le Pape distribuer deux ou trois cens portions à autant de filles, dont le grand nombre songe à se procurer des maris, et le reste se consacre à la vie religieuse, au lieu de louer une si généreuse distribution, ne rougit point de lui donner le nom de *tour*, parce qu'elle est accompagnée de la bénédiction du Saint-Père. N'est-ce pas là un bien mauvais tour ? Mais M. Sharp pense-t-il qu'il soit aisé aux filles, à Rome comme à Londres, de se pourvoir de maris légitimes ? Il se rendrait ridicule de me répondre affirmativement, puisque le contraire est de toute évidence. Pourquoi donc serions-nous si peu compatissans que de refuser notre charité à ces pauvres filles, qui ne trouvent point d'époux pour les mener à l'Autel, quoiqu'elles aient une petite dote [sic] pour soutenir les premiers frais du ménage ? Pourquoi refuserions-nous de secourir celles qui, par une piété mal entendue, ou par l'impossibilité de se marier, prennent la résolution de finir leurs jours dans le célibat ? Mais nous donnons à celles qui se font religieuses une double portion ; et cela, dans l'opinion de M. Sharp, est une absurdité impardonnable. Et pourquoi ? Douze ou quinze ducats suffisent à une pauvre fille qui a l'occasion de se marier ; mais cette somme n'est pas suffisante pour défrayer sa dépense dans un couvent. Pourquoi donc ne leur accorderions-nous pas une somme plus considérable pour se dévouer au genre de vie qu'elles préfèrent à tout autre ? M. Sharp croit-il qu'une double portion est un motif capable d'engager une pauvre fille à préférer le cloître à un mari ?¹

Lorsqu'il écrivait ces lignes, en réponse aux *Letters from Italy* de Samuel Sharp², Giuseppe Baretti évoquait un phénomène commun à tous les États italiens, celui de la délivrance d'une dot permettant aux jeunes filles pauvres de se marier ou prendre le voile. À Venise, cette charité pouvait être exercée par les *scuole* ou les paroisses, mais aussi, à une échelle bien plus importante, par les *ospedali*. Ces institutions n'avaient en effet pas vocation à héberger les orphelines leur vie durant, mais bien à leur offrir la formation nécessaire pour leur permettre de gagner leur vie sans devoir recourir à la mendicité et à la prostitution, tout en en faisant de

¹ BARETTI (Giuseppe), *Les Italiens, ou mœurs et coutumes d'Italie*, trad. de l'angl., Genève : s.n., 1773, p. 251-252.

² SHARP (Samuel), *Letters from Italy, describing the customs and manners of that country in the years 1765, and 1766, to which is annexed an admonition to gentlemen who pass the Alps, in their tour through Italy*, Londres : Henry and Cave, 3^e éd., 1767, 315 p.

bonnes chrétiennes capables de devenir d'honnêtes mères de famille ou des religieuses accomplies. Dans ces conditions, il était indispensable que les *ospedali* pourvussent à la dot maritale ou spirituelle sans laquelle leurs pensionnaires ne pouvaient trouver d'établissement. La question était évoquée dans les statuts de l'*ospedale* des Derelitti, qui indiquaient que

Les quatre députés aux filles qui seront alors en charge devront s'appliquer en toute charité à bien marier ou faire entrer en religion ces filles qui seront en état et en âge de trouver un établissement, si tel est leur désir, en prenant toujours en compte, comme il se doit, les premières venues dans le lieu et celles qui auront accompli avec exactitude leur devoir.

Ces mêmes députés reçoivent l'autorisation d'extraire de la caisse et de donner à celles qui se marieront la dot habituelle de cent-cinquante ducats au maximum à chacune, en sus de tous les meubles qu'elles auraient, mais une fois seulement que le mariage sera célébré, et pas avant, en leur faisant signer au moment de la remise [de la dot] le document habituel dressé par un notaire public avec la clause habituelle concernant le cas où elles mourraient sans enfants.

En outre, celles qui revêtiront l'habit monacal [recevront], une fois leurs vœux solennels prononcés, sur la foi d'un document conforme fourni par le monastère ou le lieu dans lequel elles seraient entrées, deux cents ducats chacune, également en comptant, quand il ne serait pas possible de les établir pour une somme inférieure. Dans ce cas, les quittances habituelles seront rédigées et ces dots seront dispensées en sus du legs de cent ducats chacune laissé à l'heureuse mémoire de M. Bortolo Cargnoni, lequel legs devra être versé par les exécuteurs de ce testament³.

Les statuts des Derelitti, en rappelant les conditions requises pour l'obtention de la dot, soulevaient la question évoquée par Giuseppe Baretti, fondamentale à une époque où les monastères vénitiens étaient remplis de religieuses dont les vœux avaient répondu aux nécessités familiales plus qu'à une véritable vocation, celle du libre-choix des *putte*⁴. Le nombre conséquent de pensionnaires d'*ospedale* qui prirent le voile à l'époque moderne mérite que l'on s'interroge sur les motivations véritables de ces demoiselles ne subissant pas la contrainte familiale forte des jeunes patriciennes, et pouvant aisément disposer d'une dot maritale. Le déséquilibre numérique entre filles du chœur et filles du commun choisissant la vie monastique pose également une autre question : sachant que la vie spirituelle des musiciennes était plus intense, en raison de leur participation active aux offices et du remplacement de la *tasca* par l'exercice de la musique sacrée, peut-on en déduire que cela suffisait à motiver de plus nombreuses vocations ? Il serait sans doute plus juste de considérer que les musiciennes formées dans les *ospedali* étaient plus volontiers acceptées par les

³ Capitoli... Derelitti, *op. cit.*, p. 60-61.

⁴ La question des vocations forcées, mise en avant dans le pamphlet rédigé dans les années 1640 par Arcangela Tarabotti, est au cœur de l'ouvrage de Jutta Sperling, *Convents and the body politic...*, *op. cit.*

monastères, où elles pouvaient offrir leur talent à la communauté et former les sœurs à la musique. Pour les *putte* souhaitant poursuivre une activité musicale, la prise de voile représentait également l'unique alternative à une vie entière au sein de l'*ospedale*, puisque tout exercice de la musique était interdit à celles qui se mariaient, la formation dispensée étant exclusivement destinée à chanter la gloire de Dieu et, éventuellement, celle de la République.

I. Splendeurs et misères de la musique conventuelle

Au XVII^e siècle, Venise comptait de trente à quarante couvents de femmes, regroupant plus de 2 500 religieuses de tous ordres : augustiniennes, bénédictines, carmélites, cisterciennes, dominicaines, franciscaines, clarisses et autres⁵. Si l'on en croit les *relationes ad limina* des patriarches, la discipline conventuelle y était respectée, les excès du siècle précédent n'étant plus qu'un souvenir, notamment en ce qui concernait les licences prises avec la clôture⁶. Cependant, les archives des provéditeurs aux monastères (*provveditori sopra monasteri*) fournissent de nombreux exemples de transgressions de la règle monastique, notamment en matière de divertissement. De fait, l'activité musicale existant dans les couvents de femmes fournissait aux religieuses l'occasion de fréquenter musiciens et maîtres de musique de sexe masculin, et la musique, si elle était une forme de prière reconnue par l'Église, pouvait aisément devenir une occasion de péché. C'est ainsi que l'exercice de la musique par les religieuses était perçu de façon paradoxale, l'image de l'ange musicien se mêlant à celle du démon tentateur (cf. *infra*).

Pourtant, la musique conventuelle était une tradition bien ancrée à Venise à l'époque moderne, et les offices chantés donnés dans certaines églises attenantes à des monastères

⁵ Giovanni Spinelli avançait en 1992 le chiffre de trente-trois monastères féminins au milieu du XVII^e siècle, en s'appuyant sur les *relationes ad limina* des patriarches Francesco Vendramin et Giovanni Francesco Morosini (SPINELLI (Giovanni), « I religiosi e le religiose », dans BERTOLI (Bruno) (dir.), *La chiesa di Venezia nel Seicento*, Venise : Edizioni Studium cattolico veneziano, 1992, p. 190). Gastone Vio, quant à lui, présentait quarante couvents de femmes, la différence numérique tenant à la prise en compte par ce dernier d'institutions particulières comme les *Penitenti* et les maisons de *pizzochere* (VIO (Gastone), « I monasteri femminili del Seicento : gioie e dolori per i musici veneziani », dans PASSADORE (Franco) et ROSSI (Franco) (dir.), *Musica, scienze e idee nella Serenissima durante il Seicento*, Venise : Fondazione Levi, 1996, p. 295-296).

⁶ Les princes n'étaient ainsi plus admis au parloir des simples moniales et le cortège de nobles accompagnant le patriarche lors de ses visites avait été supprimé, tandis que les règles relatives à la clôture avaient été appliquées avec rigueur (SPINELLI (Giovanni), « I religiosi... », *art. cit.*, p. 192). Sur les excès du XVI^e siècle, voir PASCHINI (Pio), « I monasteri femminili in Italia nel Cinquecento », dans *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento* [colloque, Bologne, 1958], Padoue : Antenore, 1960, p. 31-60.

étaient fort réputés. Le périodique musical *Pallade Veneta* se faisait l'écho de toutes les cérémonies religieuses en musique données dans les églises de la ville et traduisait à la fois la qualité des musiciens et le succès que remportaient ces offices chantés⁷. Ceux-ci étaient en effet assidument fréquentés par les Vénitiens et les voyageurs de passage, qui bénéficiaient parfois de certains guides recensant l'ensemble des offices chantés dans les églises de la ville⁸. Par leurs écrits, ces voyageurs contribuaient à la réputation de certaines églises. Charles Burney, de passage à Venise en 1768, déplorait ainsi la médiocrité des musiciens des églises de San Gaetano et de Santa Maria Maggiore et se disait déçu par les compositions d'Antonio Sacchini à San Lorenzo, mais il notait la qualité de la musique entendue à San Luca, à « la récente église des Jésuites » et à Santa Maria Gloriosa dei Frari⁹.

Les couvents les plus fortunés pouvaient employer d'excellents musiciens, maîtres de chœur, instrumentistes ou compositeurs, mais aussi se pourvoir d'instruments de grande qualité. C'est ainsi que l'église franciscaine de Santa Maria Gloriosa dei Frari bénéficiait jusqu'à la fin du XVII^e siècle d'un maître de chœur, mais également de nombreux instruments : outre un grand orgue et un orgue de chambre, elle possédait trombones, épinettes, basses de viole, violons et chalumeaux. En 1633, le patriarche fit un édit limitant les instruments autorisés pour l'exécution des œuvres sacrées et l'ensemble instrumental du couvent franciscain se trouva réduit au luth, au théorbe et à la harpe¹⁰. Une autre église conventuelle, celle des Santi Giovanni e Paolo, jouissait d'une excellente réputation en matière musicale, ce que confirme Charles Burney qui dit y avoir entendu une messe « si bien chantée et si bien accompagnée » qu'il ne se rappelait pas « avoir eu plus de plaisir en pareille occasion ». Il faisait l'éloge de la musique composée par Antonio Lotti et des exécutants, dont la perfection l'avait « affecté jusqu'aux larmes »¹¹. La réputation d'excellence des musiciens de l'église dominicaine était déjà ancienne, renforcée par le soin avec lequel les religieux

⁷ On lit ainsi, pour la semaine du 8 au 15 août 1716 que « *tutto il furore del caldo però non potè fare che non fosse domenica alli primi vesperi, come pure lunedì, ripieno il gran tempio di San Lorenzo di tutta la nobiltà e di copiosissimo popolo, tutti ammirando e la doviziosità dell'apparato, e contuosità di grandissima musica, e copiosità di rinfreschi fatti dispensare da quell'illustrissime claustrali, che in ogni loro attione compariscono le gran dame che sono.[...] Mercordì pure a Santa Chiara si fece divota solennità per la Vergine seraffica titolare, con non poca musica e divoto concorso. Giovedì maggiore fu la solennità in San Cassiano, dove con gran musica e vistoso apparato s'onorò quel martire titolare [...]. La festività poi di sabato tolse con raggione la mano a tutte le altre precedenti, poichè celebratasi l'Assunzione di Nostra Signora [...] oltre le molte e molte chiese messe per essa in esultanza della musica che vi si fece, e per il maestosissimo apparato e per il nobilissimo concorso » (SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta*, op. cit., p. 291-292).*

⁸ C'est ainsi que Vincenzo Coronelli avait ajouté en annexe à sa *Guida de' forestieri*, un calendrier perpétuel indiquant pour chaque jour de l'année liturgique les églises dans lesquelles les fonctions sacrées se déroulaient en musique (CORONELLI (Vincenzo), *Guida de' Forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venetia...*, Venise : s. e., 2^e éd., 1700, p. 102-275).

⁹ BURNEY (Charles), *The present state of music...*, op. cit., p. 165-182.

¹⁰ LANDON (Howard C. Robbins), *Cinq siècles de musique à Venise*, Paris : J. C. Lattès, 1991, p. 41.

¹¹ BURNEY (Charles), *The present state of music...*, op. cit., p. 152.

choisissaient compositeurs et exécutants : Francesco Cavalli y fut ainsi organiste de 1620 à 1630, et Claudio Monteverdi composa la musique de plusieurs spectacles qui s’y déroulèrent¹².

1. Musique religieuse, musique pour les religieuses

La question de l’adéquation de l’activité musicale au contexte particulier d’un monastère existait dans les communautés masculines, mais elle était infiniment plus épineuse pour les couvents de femmes. Plusieurs aspects de la vie claustrale étaient en effet mis en question par l’activité musicale des religieuses : était-il licite de pratiquer la polyphonie ? Fallait-il se cantonner au chant ou les instruments pouvaient-ils avoir droit de cité dans les monastères ? Si tel était le cas, quels étaient les instruments inconvenants, à proscrire dans les couvents féminins ? Pouvait-on admettre que les leçons de musique fussent dispensées par des professeurs de sexe masculin ? Dans ce cas, comment faire pour respecter l’intégrité de la clôture ?

Le concile de Trente avait répondu à une partie de ces interrogations, en précisant le statut de la musique religieuse, mais la question des pratiques musicales admises dans les couvents de femmes, soulevée lors des discussions préliminaires, n’avait pas été tranchée¹³. Les autorités ecclésiastiques locales étaient chargées de statuer sur les modalités de la pratique musicale au sein de couvents, en décidant en particulier si l’introduction de professeurs de sexe masculin entre les murs des monastères et la pratique féminine de l’orgue étaient licites¹⁴. La suspicion traditionnelle pesant sur l’exercice de la musique par les femmes,

¹² Un document daté de 1620 précisait les obligations de Francesco Cavalli, qui devait jouer de l’orgue chaque samedi pendant la messe et les complies, et chaque dimanche pendant la messe, les complies et les vêpres, exceptés pendant le Carême et l’Avent. Il devait également jouer lors des fêtes particulières, mais pouvait se désister « *ovvero mandar qualche volta alcuno in loco suo* » (Venise, ASV, *Santi Giovanni e Paolo – Registri*, b. XII-II (1617-1636), cité par ARNOLD (Denis), « Francesco Cavalli : some recently discovered documents », dans *Music and letters*, n° XLVI, 1965, p. 52).

¹³ La proposition la plus radicale avait émané du cardinal Gabriele Paleotti, qui suggérait d’abandonner toute musique autre que le simple chant, monodique et sans ornement. Fortement critiquée, cette proposition ne figure pas dans les décrets définitifs du concile, la décision étant laissée aux autorités diocésaines (KENDRICK (Robert L.), *Celestial sirens : nuns and their music in early modern Milan*, Oxford : Clarendon press, 1996, p. 58-59).

¹⁴ La question était ainsi abordée avec embarras par un clerc véronais, Alberto Lino, dans une lettre adressée à Charles Borromée le 1^{er} août 1565 : « *Credo che V.S. Ill.ma sappia che quasi tutti li monasterii delle monache hanno gli organi dentro la loro chiesa, li quali sono suonati da una, o più di esse. Or perchè le Madri si allevano qualche giovane che habbia a succedere in quell’officio, alli quali insegnano ciò che sanno, ma non le possono dare quella perfettione che bisognerebbe, ricercandosi a questo un’organista di maggior scienza et esperienza di loro, ci fanno istanza di concederglielo a questo effetto, con questo però che l’organista stia nel parlatorio di fuori, e la monacha in quello di dentro con buona compagnia, e ciascun clavicordo, col quale il maestro insegni et la discipola impari. Questo non si ha loro anchora concesso, volendo prima intendere la mente di V.S. Ill.ma sopra ciò. Ma ci pare ben necessario, ò di prohibire loro del tutto l’uso de gli organi, il che quanto strepito causaria V.S. Ill.ma lo può da se stessa consistere, ò di concedere loro il modo di poterli usare.*

susceptibles de se laisser aller au plaisir des sens en chantant ou en jouant d'un instrument, était tout particulièrement prise en compte dans le cas des religieuses. Si le patriarche Giovanni Trevisan écrivait en 1590, lors de sa visite pastorale, qu'il était préférable que les religieuses des couvents vénitiens récitent la liturgie, le chant ne leur était pas pour autant interdit, pourvu qu'elles se cantonnent au plain-chant et n'y ajoutent aucun ornement¹⁵. Dans les faits, la pratique de la polyphonie était pourtant fréquente dans les couvents de femmes et correspondait à une évolution du goût observable au sein de la noblesse et de la bourgeoisie italiennes, auxquelles les religieuses appartenaient souvent elles-mêmes¹⁶.

Les autorités ecclésiastiques s'étaient également intéressés aux instruments dont il était licite de permettre la pratique aux femmes et, à plus forte raison, aux musiciennes voilées. C'est ainsi qu'en 1604 Antonio Seneca, collaborateur de Charles Borromée à Milan, avait interdit aux religieuses romaines l'usage de la majeure partie des instruments :

Nous ordonnons que ne soit plus toléré le fait de danser, de se masquer et de jouer des instruments vains, comme la viole et le violon, et interdisons que durant l'année probatoire, temps de mortification, [les religieuses] participent au chant figuré qui détourne l'esprit et la véritable observance¹⁷.

Toutefois, ces prescriptions ne semblaient pas être appliquées à la lettre, notamment au XVIII^e siècle, comme l'indiquent les inventaires et les factures des couvents, qui laissent parfois deviner une pratique instrumentale bien plus étendue. Craig A. Monson relève ainsi

Ma si potria ben fare scelta di tre o quattro organisti delli più approbati et maturi che si truovano nella città, alli quali soli si concedesse tal licenza quando V.S. Ill.ma fosse di tal parere » (transcrit par KENDRICK (Robert L.), *Celestial sirens...*, op. cit., p. 435-436).

¹⁵ Venise, Archivio storico del patriarcato (ASP), *Visite pastorali a monasteri femminili*, Trevisan, 1560-1589, fol. 47v-48, cité par LAVEN (Mary), *Vergins of Venice : broken vows and cloistered lives in the Renaissance convent*, Londres : Viking, 2002, p. 14. La même interdiction se retrouvait en 1622 sous la plume de l'archevêque Angelo Gozzardini qui précisait que « *nelle chiese delle monache non si permette il canto figurato ma solamente il canto fermo* » (Bologne, Archivio di Stato, *Demaniale 104/3472 – San Lorenzo*, cité par MONSON (Craig), « La prattica della musica nei monasteri femminili bolognesi », dans MISCHIATI (Oscar) et RUSSO (Paolo) (dir.), *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma* [colloque, Cento, 1989], Florence : Olschki, 1993, p. 144).

¹⁶ C'est ainsi qu'à Milan, Charles Borromée répondait à Alberto Lino qu'il était nécessaire d'éviter tout tumulte au sein des monastères, ce que ne manquerait pas de susciter l'interdiction de jouer de l'orgue. Des professeurs masculins pouvaient être employés, pour peu qu'ils fussent d'âge mûr et de moralité irréprochable. Loin de s'offusquer de la relégation de la monodie, Charles Borromée proposait de profiter de l'engouement des auditeurs pour la musique polyphonique pour se servir de cette dernière afin de réactiver la dévotion des fidèles (lettre de Charles Borromée à Alberto Lino, 11 août 1565, transcrite par KENDRICK (Robert L.), *Celestial sirens*, op. cit., p. 436-437).

¹⁷ *Prattica del governo spirituale e temporale de monasteri delle monache secondo le regole e costituzioni de santi Padri loro fondatori et del sacro Concilio di Trento e di Sommi Pontefici* (Rome, Archivio Segreto Vaticano, Arm. I-XVIII, 6492, fol. 64, cité par MASETTI ZANNINI (Gian Lodovico), « "Suavità di canto" et "purity di cuore" : aspetti della musica nei monasteri femminili romani », dans MISCHIATI (Oscar) et RUSSO (Paolo) (dir.), *La cappella musicale...*, op. cit., p. 124).

que, dans le couvent du Corpus Domini de Bologne, au milieu du XVI^e siècle, sœur Eufrasia di Fontana était non seulement une excellente chanteuse, mais « jouait de l'orgue et d'autres instruments » à la perfection. Cinquante ans plus tard, sœur Samaritana Valisani ou Vernizzi jouait elle-aussi « de tous les instruments harmonieux » au couvent de Sant'Agostino¹⁸. Il est plus que probable que les religieuses de Bologne ne se soient, pas plus que celles d'autres villes d'Italie, cantonnées aux instruments à clavier : en 1618, sœur Angela Maria Rugieri, à Santa Catterina, était ainsi propriétaire d'une saqueboute et d'une basse de viole, tandis que les religieuses de Santa Margarita jouaient, outre de l'épinette, du chitarrone, du luth, de la viole, du monocorde et de la saqueboute¹⁹.

Rien n'indique que la situation ait été différente à Venise. L'activité musicale au sein des couvents de femmes de la Sérénissime n'a malheureusement donné lieu à aucune monographie, contraignant le chercheur à trouver des informations éparses dans les ouvrages consacré aux thèmes plus généraux de la musique vénitienne ou des monastères féminins italiens. La pratique musicale féminine semble avoir été aussi florissante dans les monastères de la République qu'ailleurs en Italie, les religieuses vénitiennes jouant elles aussi de nombreux instruments : au début du XVII^e siècle, Jean-Baptiste du Val notait ainsi des moniales de San Girolamo qu'elles « chantaient très bien, en accompagnant leur voix avec divers instruments, parmi lesquels l'épinette, la viole et le théorbe »²⁰. Les œuvres exécutées par les religieuses nous sont mal connues, peu de partitions en usage dans les monastères étant parvenues jusqu'à nous²¹. Craig Monson suppose toutefois, avec raison, que les religieuses de Bologne dédicataires des œuvres sacrées d'Adriano Banchieri, Gabriele Fattorini ou encore Ercole Porta, avaient probablement eu entre les mains les volumes dont leurs familles avaient payé fort cher une dédicace²². Il en allait probablement de même pour les œuvres dédiées aux habitantes des couvents vénitiens, mais la dispersion des bibliothèques musicales

¹⁸ « [...] *organicu canto firmo etiamque figurato jucundissime floruit, et in omnibus armonicis instrumentis mire se gessitur* » (cité par MONSON (Craig A.), « Ancora uno sguardo... », *art. cit.*, p. 14-15).

¹⁹ *Ibid.*, p. 16 et 20.

²⁰ DU VAL (Jean-Baptiste), *Les remarques triennales de Jean-Baptiste du Val, avocat en parlement à Paris et secrétaire de la royne, pendant l'ambassade de Messire Jean Bochart, sieur de Champigny*, Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Ms. Fr. 13 977 fol. 270.

²¹ Toutefois, l'ensemble *Cappella Artemisia*, dirigé par Candace Smith, se consacre depuis une quinzaine d'années à l'enregistrement de partitions composées par ou pour les religieuses. Un petit nombre d'œuvres sont ainsi revenues à la lumière, permettant de mieux connaître ce corpus : CAPPELLA ARTEMISIA, *Canti nel chiostrò : musiche nei monasteri femminili del '600 a Bologna*, dir. C. Smith, Tactus, Bologne 1994 et CAPPELLA ARTEMISIA, *Rosa mistica : musiche delle monache lombarde del '600*, dir. C. Smith, Tactus, Bologne, 1999. Pour deux exemples de musique composée par des religieuses, voir CAPPELLA ARTEMISIA, *Chiara Margarita Cozzolani : i Vespri natalizi (1650)*, dir. C. Smith, Tactus, Bologne, 1997 et MUSICA SECRETA, *Songs of ecstasy and devotion from a 17th century Italian convent : Lucrezia Vizzana, Componimenti musicali (1623)*, Linn, Glasgow, 1998.

²² MONSON (Craig A.), *Disembodied voices : music and culture in an early modern convent*, Londres / Berkeley / Los Angeles : University of California press, 1995, p. 60-61.

conventuelles, à Bologne comme à Venise, rend difficile toute supposition concernant les auteurs des partitions effectivement en usage dans les monastères. Une œuvre composée spécifiquement pour les religieuses siennoises, le deuxième volume des *Lamentationi sagre e motetti ad una voce col basso* d'Alessandro Della Ciaia, indique toutefois que de telles pratiques existaient au XVII^e siècle dans les monastères toscans²³, et la dédicace des *Sacrae laudes de Beata Maria Vergine* de Francesco Martini (1617) ou celle des *Affetti amorosi spirituali* de Paolo Quagliati (1617) prouvent que le phénomène était également diffus dans les monastères romains²⁴. Rien de semblable à Venise, où inventaires d'archives et catalogues de bibliothèques restent muets sur les œuvres destinées à être exécutées par les religieuses.

Si l'on connaît mal les œuvres écrites spécifiquement pour les couvents de femmes vénitiens, on sait en revanche que la cérémonie de consécration des religieuses était particulièrement fastueuse à Venise. La prise de voile d'une patricienne donnait lieu à d'importantes festivités en musique, les riches familles recourant aux plus célèbres compositeurs pour offrir à l'assemblée assistant au mariage mystique d'une de leurs filles une cérémonie extraordinaire, forme d'évergétisme particulière à la République Sérénissime²⁵. Ces cérémonies prirent progressivement un aspect luxueux et profane que la République ne pouvait tolérer : en 1763, les provéditeurs aux monastères prirent ainsi un arrêt destiné à limiter « les dépenses, les rafraîchissements et les décors accompagnant la prise de voile des religieuses », exigeant que les décorations soient « ecclésiastiques, et non séculières et théâtrales » et interdisant « toute exagération excessive comme les doubles chœurs, les scènes, les musiques extraordinaires et les décorations », tout en limitant la dépense totale pour chaque cérémonie à trois-cents ducats²⁶.

²³ L'œuvre, retrouvée par Robert L. Kendrick et étudiée par Colleen Reardon, datait de 1650 et avait été composée sur « *le pie richieste d'alcuni amici per monache loro parenti* » (REARDON (Colleen), « *Ha innalzato un muro attorno a me* » : *lamentazioni per monasche senesi* », dans POMATA (Gianna) et ZARRI (Gabriella) (dir.), *I monasteri femminili...*, op. cit., p. 27-43).

²⁴ MARTINI (Francesco), *Sacrae laudes de Beata Maria Vergine*, Rome : B. Zanetti, 1617, p. 2 ; QUAGLIATI (Paolo), *Affetti amorosi spirituali*, Rome : Robletti, 1617, p. 2, cités par MONTFORD (Kimberlyn), « Holy restraint : religious reform and nuns' music in early modern Rome », dans *The sixteenth-century journal*, n° XXXVII-4, 2006, p. 1014.

²⁵ Sur cette question, on consultera l'article de ROSSI (Franco), « In margine agli ospedali : i versetti per la vestizione », dans GEYER (Helen) et OSTHOFF (Wolfgang), *La musica negli ospedali...*, op. cit., p. 219-236.

²⁶ ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano* [exposition, Venise, 1978], Venise : Tip. Helvetia, 1978, p. 98.

2. Des religieuses choristes : problème de définition

Le terme de « religieuse choriste », qui apparaît à plusieurs reprises au sujet des *putte* quittant leur *ospedale* pour prendre le voile, pourrait induire en erreur le chercheur, trop heureux de trouver la preuve que les filles du chœur entraient dans les ordres pour y pratiquer une activité musicale. Si l'on s'attache à la définition minimale offerte par les archives du monastère de Santa Croce, à Venise, le terme « choriste » était un synonyme de « professe », tandis que celui de « converse » s'appliquait aux « laïques »²⁷. La religieuse choriste était donc celle qui avait prononcé ses vœux perpétuels, à la fin de sa période de noviciat, le terme « choriste » s'appliquant alors, non à une pratique musicale, mais à l'entrée au sein de la communauté religieuse, du chœur des moines ou des moniales. Néanmoins, les religieuses « choristes » pouvaient également chanter au sein du chœur, ce que ne faisaient habituellement pas les converses²⁸.

S'il n'y avait pas de congruence automatique entre le qualificatif de « choriste » et la pratique de la musique au sein des couvents, certaines de ces religieuses étaient effectivement également musiciennes. La pratique musicale des musiciennes consacrées, exercée derrière les grilles de leur couvent, l'était au profit de leur monastère et pour le plus grand plaisir des mélomanes. Il ne s'agissait pas là d'une spécificité vénitienne, loin de là, puisque toutes les institutions religieuses suffisamment riches pour pouvoir financer, au minimum, l'entretien d'un orgue semblent avoir hébergé des religieuses formées à la musique. Cela s'explique à la fois par la tradition liturgique du chant et, dans le cas des institutions féminines liées à la noblesse, par le fait que les religieuses étaient souvent recrutées parmi les petites filles confiées dès leur enfance au monastère, où l'apprentissage de la musique faisait partie de l'éducation de base conférée à toute patricienne²⁹. Il était en outre de l'intérêt des monastères d'attirer les fidèles par une musique de qualité, quand bien même la dévotion des auditeurs fut allée à la virtuosité des musiciennes plutôt qu'à l'office lui-même. À Florence, Margherita

²⁷ « *Se sacerdote, se professo o corista, se laico o conversa* » (Venise, *Corporazioni religiose soppresse*, Santa Croce di Venezia, b. 12, fasc. A, n° 4, cité par DEI ROSSI (Susanna), *L'attività musicale...*, op. cit., p. 83).

²⁸ La définition proposée par Margareth Lanzinger et Raffaella Sarti reprenait l'opposition entre religieuse choriste et religieuse converse : « *Le monache coriste, o velate, erano in genere di alta estrazione sociale, avevano il compito di recitare l'ufficio divino, cantavano nel coro, avevano voce in capitolo e accedevano alle cariche di amministrazione e di governo della comunità monastica. Le monache converse – normalmente di bassa estrazione sociale e spesso analfabete – svolgevano invece i lavori di servizio, più umili e pesanti. Di solito le monache appartenenti alle due diverse classi portavano un abbigliamento che le rendeva riconoscibili (in alcuni ordini religiosi le coriste portavano ad esempio il velo nero, le converse il velo bianco)* » (LANZINGER (Margareth) et SARTI (Raffaella) (dir.), *Nubili e celibi tra scelta e costrizione (secoli XVI-XX)* [colloque, Florence, 2003], Udine : FORUM, 2006, 319 p.).

²⁹ LAINI (Marinella), *Vita musicale a Venezia durante la Repubblica. Istituzioni e Mecenatismo*, Lucques : Libreria musicale italiana, 1993, p. 54.

Signorini Malaspina, religieuse à San Girolamo in Costa San Giorgio, attirait ainsi « un grand nombre de personnes nobles virtuoses » qui venaient « l'entendre chanter les louanges divines *a cappella*, et quelquefois [exécuter] un concert avec d'autres petites vierges virtuoses, ses camarades, lors de certaines fêtes »³⁰.

De fait, la virtuosité était cultivée dans les couvents, à la fois comme un moyen privilégié d'exprimer la louange divine, mais également comme un moyen de susciter l'intérêt des riches habitants de la ville et, éventuellement, des voyageurs de passage. Dès le XVI^e siècle, les religieuses musiciennes de Venise étaient ainsi perçues comme une curiosité à montrer aux visiteurs, au même titre que le trésor de Saint-Marc ou l'Arsenal. Marino Sanudo, lorsqu'il dressait la liste « choses notables que l'on montre à messieurs [les visiteurs] à Venise », mettait l'accent sur cette particularité, soulignant de trois traits de sanguine les « religieuses chantant, ou aux Vergini, ou à San Zaccaria »³¹. Dès 1600, l'architecte Henrich Schickhardt notait le talent des religieuses de ce couvent, où étaient traditionnellement élevées les jeunes patriciennes :

Parmi eux, il y en a un, placé sous le patronage de St Zacharie, où nous avons entendu de telles jeunes filles – cachées, il est vrai, à nos yeux, dans un coin de l'église – exécuter une si charmante musique que nous étions pleins d'admiration³².

L'activité musicale offrait aux monastères vénitiens à la fois une source de revenus non négligeable et un moyen de divertir des religieuses ayant parfois prononcé leurs vœux par contrainte plus que par vocation³³. Outre l'exercice du chant ou de certains instruments, les

³⁰ Le témoignage du musicien Severo Bonini est rapporté par BELARDINI (Manuela), « Musica dietro le grate... », *art. cit.*, p. 48. Le phénomène n'épargnait pas les couvents d'hommes, puisque le musicien Pietro della Valle écrivait en au XVII^e siècle : « *Può essere che io sia uomo troppo sensuale, ma confesso il mio peccato, il coro de' Padri Carmelitani Scalzi lo conosco bene per divotissimo, ma se ho da dire il vero, a lungo andare io non lo posso sentire senza sommamente annoiarmi [...] assai più volentieri, vo dove sento cantar bene* » (cité par STEFANI (Gino), *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palerme : Flaccovio Ed., 1975, p. 12).

³¹ « *Queste sono le cosse notabile si mostrano a' signori in Venexia : El bucintoro con il Prencipe et la Signoria che 'l va a levarlo fino a San Chimento overo altrove, secondo le bande che 'l vien, et menalo per Canal Grando, ut plurimum alla casa del Marchese allozza, et si fa pareschelmi per Canal con bandiere et cetera / L'audientia della Signoria in Collegio / Il palazzo del Prencipe nostro / La chiesa di San Marco et piazza / Le zoie in la chiesa di San Marco / La Marzaria, consade le botteghe, et Rialto / L'Arsenal / Cantar monache, o alle Verzenz o a San Zaccaria / Muran, dove si fa veri / Far una ragatta d'homeni, over femene / La salla del Mazar Consegio, et in Consegio / El campaniel di San Marco, chi vol ; et altre cose si mostrano, secondo come a loro appetiscono, et voleno veder* » (SANUDO (Marino), *De origine, situ et magistratibus urbis venetae, ovvero La città di Venezia (1493-1530)*, éd. par A. Caracciolo Aricò, Milan : Cisalpino / La Goliardica, 1980, p. 62-63)..

³² SCHICKHARDT (Henrich), *Voyage en Italie – Reiß in Italien : novembre 1599-mai 1600*, éd. par A. Bouvard, trad. de l'all., Montbéliard : Société d'émulation de Montbéliard, 2002, p. 212. Je remercie Bertrand Jestaz pour le signalement de cette référence.

³³ En 1509, Girolamo Priuli rappelait ainsi que les chants des moniales étaient à la fois une curiosité pour les voyageurs et une source de revenus pour les religieuses elles-mêmes : « *Et heranno simili monasterii de Venetia*

religieuses avaient parfois la possibilité de jouer de petites pièces sacrées, pour elles-mêmes mais aussi en présence d'un public de laïcs³⁴. Joseph Addison, de passage à Venise dans les premières années du XVIII^e siècle, notait ainsi que

[Les patriciens] mettent généralement les femmes et les filles de leurs familles au couvent, pour mieux préserver leurs biens. Cela rend les religieuses vénitiennes célèbres pour les libertés qu'elles prennent. Elles donnent des opéras derrière leurs murs et, si on ne les calomnie pas, franchissent souvent les limites de leurs maisons pour rencontrer leurs admirateurs. Chacune d'entre elles a ses amoureux, qui conversent avec elle à la grille, et elles sont tout à fait libres de recevoir la visite d'un étranger³⁵.

La fréquence avec laquelle était répétée l'interdiction faite aux religieuses de jouer ou chanter en public dit assez combien cette règle était peu respectée. Alors que les religieuses toscanes semblaient généralement se contenter de jouer des drames sacrés pour le plaisir de leurs consœurs³⁶, les couvents de Venise étaient plus fréquemment ouverts à un public choisi, au grand dam des autorités ecclésiastiques, qui déploraient par exemple en 1570 que les religieuses de San Servolo aient accepté jusqu'à tard dans la nuit la compagnie de plusieurs moines venus assister à l'une de leurs pièces³⁷.

3. Concert au couvent : un motif de scandale ?

Si l'on en croit Arcangela Tarabotti, l'organisation de divertissements au sein des couvents participait d'une stratégie des religieuses les plus âgées pour entraîner les novices sur la voie du péché :

*conventuali pubblicamente noti a tutti li forestieri che venivano a Venetia, et Signori et altri, quali subito heranno conducti a simili monasterii per sentire et aldire le virtude loro in l'arte musica et etiam in vedere cosse bellissime cum lo ago et manno facte, et molti di questi forestieri, innomorati de simele monache belle et giovane lassavano li danari per avere il contento loro, et queste monache ben sagie et astute et prudente in l'arte non lassavano tracto che li venisse al proposito » (PRIULI (Girolamo), « I diarii di Girolamo Priuli », vol. IV, dans MURATORI (Lodovico Antonio) (dir.), *Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento*, Bologne : Nicola Zanichelli, 1938, t. 24-III, p. 34).*

³⁴ Sur cette question, on consultera WEAVER (Elissa B.), *Convent theatre in early modern Italy : spiritual fun and learning for women*, Cambridge : Cambridge University press, 2002, 304 p.

³⁵ ADDISON (Joseph), *Remarks on several parts of Italy, etc., in the years 1701, 1702, 1703*, Londres : J. Tonson, 1705, p. 95.

³⁶ WEAVER (Elissa B.), « Spiritual fun : a study of sixteenth-century tuscan convent theatre », dans ROSE (Mary Beth) (dir.), *Women in the Middle-Ages and the Renaissance*, Syracuse : University press, 1986, p. 173-205.

³⁷ Venise, ASV, *Provveditori sopra monasteri*, San Servolo, b. 263, 1570 fol. 9, cité par LAVEN (Mary), *Vergins of Venice...*, op. cit., p. 136.

Au lieu de les inciter à adopter un silence rigoureux, elles assurent aux petites filles qu'elles peuvent faire autant de bruit qu'elles veulent. Elles n'épargnent pas leur peine pour organiser bals, chants, musique, mascarades et repas de fêtes³⁸.

De fait, il y avait une grande différence entre former d'excellentes chanteuses destinées à chanter l'office derrière les hautes grilles de leur chapelle et organiser des divertissements dans les parloirs, ou même à l'intérieur de la clôture, et y convier des laïcs des deux sexes. Si la première attitude était régulièrement admise, parfois même encouragée par les autorités ecclésiastiques, la seconde, bien que fréquente à l'époque moderne dans les couvents vénitiens, constituait un puissant motif de scandale.

L'activité musicale dans les monastères devait impérativement être liée à la liturgie, sans quoi elle n'avait pas de raison d'être et visait au plaisir des sens plus qu'à la louange divine. C'était une chose d'attirer les mélomanes dans les églises en leur offrant des offices chantés par de talentueuses religieuses, c'en était une autre de permettre à ces dernières de donner des concerts au parloir ou de faire de la musique en dehors des offices, pour le simple plaisir des musiciennes et de leurs auditeurs. La mère abbesse du couvent de Santa Verdiana de Bologne ne disait pas autre chose, lorsqu'elle interdit en 1615 à sœur Maria Vittoria, musicienne virtuose, de chanter « ni aux grilles [du parloir] ni dans l'église », arguant qu'« aux grilles, cela ne se pouvait faire car il s'agissait d'un lieu inconvenant pour faire de la musique » et que dans l'église, les religieuses ne voulaient pas de musique « en dehors des solennités, [sans quoi] cela aurait fait scandale »³⁹.

À Venise, cette forme d'exercice de la musique au sein des couvents était pourtant bien documentée, notamment au travers des infractions commises par les musiciens extérieurs venus se produire dans les couvents. En effet, si les religieuses pouvaient chanter, jouer de la musique ou faire du théâtre en présence d'un public choisi, il arrivait également que des divertissements soient organisés par des laïcs dans l'enceinte du couvent, pour le plaisir des musiciennes cloîtrées⁴⁰. Les occasions pour organiser ces festivités ne manquaient pas, et chaque fête religieuse pouvait donner lieu à un concert au parloir ou dans l'église. Pierre-Jean

³⁸ TARABOTTI (Arcangela), *L'« Inferno monacale » di Arcangela Tarabotti*, éd. par F. Medioli, Turin : Rosenberg et Sellier, 1990, p. 32-33.

³⁹ Cité par BELARDINI (Manuela), « Musica dietro le grate... », *art. cit.*, p. 56. Notons que la religieuse pouvait néanmoins chanter dans sa cellule, pourvue d'une épinette, d'un clavecin, de partitions et de papier à musique.

⁴⁰ C'est ainsi que le célèbre tableau de Francesco Guardi représentait les religieuses d'un couvent vénitien regardant, depuis la grille du parloir, un spectacle de marionnettes (GUARDI (Francesco), *Il parlatorio delle monache a San Zaccaria*, v. 1745, Venise, Ca'Rezzonico).

Grosley visitant Venise au milieu du XVIII^e siècle, décrivait ainsi le concert organisé avec force décors et rafraîchissements au monastère de San Lorenzo pour la fête du saint patron :

Les fêtes patronales de couvens, presque innombrables de Venise, sont célébrées par de grands offices en musique, composés le plus souvent pour chaque fête. Le jour de S. Laurent, nous suivîmes un de ces offices dans l'église des religieuses dont le monastère porte le nom de ce saint. Quatre cens voix ou instrumens choisis parmi les virtuoses d'Italie qui accourent à Venise pour cette fête, remplissaient l'orchestre dirigé par le fameux *Sassone* [i.e. Johann Adolf Hasse], qui avait composé la musique. Cet orchestre appliqué au revers du portail en face de l'autel, embrassait toute la largeur de l'église qui, dans sa totalité, forme une espèce de grande salle plus large que longue : il était élevé du sol à la hauteur d'environ douze pieds et distribué en compartimens correspondans et enjolivés avec goût, ainsi que les colonnes qui portaient toute la machine, par des rubans, des guirlandes et de la toile bouillonnée. L'église était garnie de plusieurs rangs de chaises qui tournoient le dos à l'autel et qui conservèrent cette singulière position, même pendant la Grand-Messe, dont la durée fut de cinq mortelles heures, aussi chaudes qu'il était possible de les avoir à Venise dans le mois d'août. Les religieuses, toutes gentilles-donnes, allaient et venaient à deux grandes grilles que sépare l'autel, y faisaient la conversation, et y distribuaient des rafraîchissemens à des cavaliers et à des abbés, qui tous, l'éventail à la main, étaient en cercle à l'une et à l'autre grille. Le célébrant et les assistans presque toujours assis, et ayant pour coup d'œil le dos de toute l'assemblée, suaient, s'essuyaient, et paroissaient attendre le dîner avec la plus vive impatience. La musique et la cohue avoient commencé dès les premières vêpres, qui ne sont pas la partie la moins brillante de ces fêtes⁴¹.

Il va de soi que tous les monastères vénitiens n'étaient pas aussi riches que celui de San Lorenzo, et que l'ensemble des fêtes liturgiques ne donnait pas lieu à des concerts aussi élaborés. Néanmoins, les occasions ne manquaient pas pour organiser de petites fêtes en musique. Le diplomate Serre de Lamayène notait ainsi dans son journal de voyage qu'en 1673, les religieuses d'un couvent de Venise dont le nom n'est pas précisé avaient offert un bal pour fêter l'élévation de Pietro Basadonna à la poupre cardinalice⁴².

Les occasions qu'avaient les nonnes d'entendre de la musique étaient ainsi fort nombreuses, comme l'illustrent les nombreuses entorses aux règles édictées par les

⁴¹ GROSLEY (Pierre-Jean), *Nouveaux mémoires, ou observations sur l'Italie et les Italiens, par deux gentilshommes suédois*, Londres : J. Nourse, 1764, vol. II, p. 53-54.

⁴² « Nous vîmes à la basse cour d'un de ces couvents [...] une troupe d'hommes et de femmes qui dansaient au violon, et des religieuses qui regardaient ce bal de leurs fenestres grillées. Nous demandâmes ce que c'était : on nous dit que des religieuses de ce couvent payaient ces violons pour se réjouir de la promotion du cardinal Bassadonna » (SERRE DE LAMAYÈNE, « Relation d'un voyage que j'ay fait en Italie l'an 1673 et de tout ce que j'ay veu de plus curieux le long de la coste de Gennes, la république de Luques, les estats du grand duc, l'Italie, la Romagne, la Lombardie, le Milanais et la Savoye », dans DUFFO (François, abbé), *Un voyage en Italie au XVII^e siècle*, Paris, 1930, p. 110, cité par CLADDERS (Brigitta), *Französische Venedig-Reisen im 16. und 17. Jahrhundert*, Genève : Droz, 2002, p. 156).

provéditeurs aux monastères et relevées par Gastone Vio⁴³. En 1616, les provéditeurs aux monastères avaient en effet interdit à « tout musicien ou chanteur, sous quelque raison ou prétexte que ce soit, d'aller apprendre à chanter ou à jouer [de la musique] dans les parloirs ou ailleurs », limitant les autorisations aux occasions particulières que représentaient la prise de voile, les vœux solennels et les fêtes paroissiales⁴⁴. En 1643, c'était le doge lui-même qui avait interdit à l'abbesse du monastère des Vergini de permettre à qui que ce fût de chanter pour les religieuses ou de faire chanter ces dernières, y compris de la musique religieuse, au parloir aussi bien que dans l'église, tout en précisant que quiconque aurait exécuté à l'attention des religieuses de la musique depuis une gondole (*musiche per acqua*) devrait être immédiatement dénoncé⁴⁵. En outre, les exécutions musicales dans les églises conventuelles ne pouvaient avoir lieu que sous certaines conditions : une fois obtenue des provéditeurs l'autorisation idoine, les musiciens devaient revêtir soutane et surplis blanc, et veiller à avoir quitté l'enceinte monacale avant le coucher du soleil.

Le grand nombre de documents conservé dans les archives des provéditeurs aux monastères et relatifs aux exécutions musicales « hors-la-loi » ayant eu lieu dans les différents couvents de Venise à l'époque moderne indique que l'activité musicale était florissante dans ces institutions. Dans les couvents accueillant traditionnellement les membres des familles patriciennes ou des riches familles citoyennes, la quasi-totalité des petites filles *in educazione* et une grande partie des novices semble avoir reçu une éducation musicale de base, souvent dispensée par d'excellents musiciens⁴⁶. Il en allait certainement autrement dans les couvents plus modestes, où l'enseignement de la musique était assuré en interne par les religieuses elles-mêmes. On comprend dès lors l'intérêt pour les monastères vénitiens d'accepter les demandes de prises de voile émanant des *putte* des *ospedali*, même si celles-ci ne pouvaient apporter qu'une dot modeste.

⁴³ VIO (Gastone), « I monasteri femminili... », *art. cit.*, *passim*.

⁴⁴ Venise, ASV, *Provveditori sopra monasteri*, b. 12, cité par *Ibid.*, p. 300.

⁴⁵ Venise, ASV, *Cancellaria inferiore – atti ducali*, reg. 82, fol. 142, cité par *Ibid.*, p. 302.

⁴⁶ On sait ainsi, par exemple, qu'en 1646, Francesco Cavalli enseignait l'orgue à une religieuse de San Lorenzo appartenant à la famille Grimani. En 1662, c'est Giovanni Battista Rovetta qui obtenait du doge l'autorisation d'apprendre la musique à la religieuse patricienne Elena Pisani (VIO (Gastone), « I monasteri femminili... », *art. cit.*, p. 300).

II. La question de la dot

Le grand nombre de religieuses peuplant les nombreux couvents vénitiens à l'époque moderne s'explique en partie par les pratiques endogamiques et agnatiques des familles patriciennes. Comme l'a démontré Jutta Sperling, les habitudes matrimoniales du patriciat de Venise visaient avant tout à éviter la dispersion du patrimoine à travers un trop grand nombre de mariages : le montant sans cesse croissant des dots et le refus de l'exogamie entraînait en effet des dépenses exagérées pour les familles mariant plusieurs filles. En outre, la survie des *casate* importait moins que celle de la classe dirigeante dans son ensemble, qui devait veiller à ce que le nombre de patriciens ne croisse pas de façon déraisonnable afin de pouvoir assurer collégialement le pouvoir au sein de la République. C'est ainsi que le patriciat fit le choix d'offrir ses filles « non seulement à Dieu, mais aussi à la mère patrie », selon la formule célèbre du patriarche Giovanni Tiepolo, en condamnant une partie conséquente d'entre elles – jusqu'à 50 % selon Jutta Sperling – au célibat consacré⁴⁷.

Le cas des *putte* était bien différent de celui des patriciennes : hors de toute considération économique et, à plus forte raison, de stratégie familiale, l'entrée au couvent d'une partie des pensionnaires des *ospedali* répondait à l'époque moderne à des nécessités bien différentes. Le libre arbitre des orphelines faisant le choix du voile était certainement davantage respecté que celui des patriciennes jouant bien malgré elle un rôle dans les stratégies familiales. En outre, rien n'indique que les *putte* aient été contraintes de faire le choix du couvent plutôt que celui du mariage, puisque les statuts des *ospedali* offraient, sous conditions, les deux opportunités à toutes leurs pensionnaires. Bien au contraire, les institutions charitables offraient à celles qui en exprimaient le souhait la possibilité de prendre le voile, grâce à l'attribution d'une dot spirituelle qu'il leur aurait souvent été fort difficile de réunir si elles étaient restées à la charge de leur famille. Établissements emblématiques de la réforme catholique vénitienne, les *ospedali* remplissaient ainsi leur tâche de formation de bonnes chrétiennes aptes à soutenir, par leurs prières, l'action de la République.

⁴⁷ Venise, BMC, Ms Cicogna 2570, fol. 299-304, cité par SPERLING (Jutta G.), *Convents and the body politic...*, *op. cit.*, p. 4.

1. Des conditions strictes d'admission

Le concile de Trente avait réaffirmé l'importance de la liberté des religieuses pour l'accomplissement de leur vocation, et condamnait vivement toute entreprise de coercition à l'égard des jeunes filles destinées au couvent⁴⁸. La libre volonté des postulantes devait être garantie par l'évêque ou son représentant, chargé de sonder les futures novices sur d'éventuelles manœuvres d'intimidation les ayant conduit jusqu'aux portes du monastère. Il devait également s'assurer que la règle à laquelle elles seraient soumises était bien connue, ainsi que les devoirs et les obligations qui leur incomberaient une fois leurs vœux prononcés⁴⁹.

Afin de garantir la liberté de choix des futures novices, le concile de Trente avait décidé d'interdire les prises de voile précoce, en imposant un âge minimum à chacune des étapes préliminaires à l'entrée définitive dans les ordres. La cérémonie initiale faisant entrer les jeunes filles parmi les novices du couvent ne pouvait avoir lieu avant l'âge de douze ans, tandis que les vœux perpétuels ne pouvaient être prononcés qu'après un an au moins de noviciat et uniquement lorsque la postulante avait atteint l'âge de seize ans. Le noviciat prenait ainsi la fonction de période probatoire destinée à s'assurer que le souhait d'entrer dans les ordres était réellement profond et que la future religieuse supportait bien les règles du couvent. La dot spirituelle ne pouvait être versée avant la prononciation des vœux solennels, ce qui assurait théoriquement à la novice une véritable liberté de choix⁵⁰.

Bien qu'une grande partie des religieuses de Venise aient prononcé leurs vœux par obéissance filiale plus que par vocation, les autorités ecclésiastiques de la République avaient tenté d'appliquer les décrets du concile de Trente, certains patriarches ayant même renforcé les conditions d'admission. C'est ainsi qu'Antonio Grimani avait exigé en 1592 que les chapitres conventuels s'expriment sur chacune des postulantes, celles-ci ne pouvant être acceptées qu'après avoir obtenu une majorité des deux-tiers. Afin de limiter le système des pressions familiales au sein des couvents, il avait également imposé des restrictions sur les liens de parenté pouvant exister entre les religieuses d'un même monastère. Enfin, il proposait

⁴⁸ Concile de Trente, XXV^e session, « Décret sur les réguliers et sur les moniales », chap. 18, dans *Les conciles œcuméniques*, op. cit., p. 781-782.

⁴⁹ Concile de Trente, XXV^e session, « Décret sur les réguliers et sur les moniales », chap. 17, dans *Les conciles œcuméniques*, op. cit. p. 781.

⁵⁰ Concile de Trente, XXV^e session, « Décret sur les réguliers et sur les moniales », chap. 16, dans *Les conciles œcuméniques*, op. cit. p. 781.

d'élever l'âge de l'accession au noviciat à quinze ans, afin que la postulante puisse « se faire une opinion avec une plus grande maturité et exprimer plus librement son souhait »⁵¹.

Outre ces dispositions générales limitant l'accès aux monastères, certains d'entre eux appliquaient une politique restrictive, basée sur la provenance sociale ou géographique des postulantes. On sait ainsi que certains monastères vénitiens accueillaient traditionnellement, et de façon presque exclusive, des religieuses issues des familles patriciennes. Dans ce cas, il était facile de s'assurer de la provenance sociale des novices en établissant une dot spirituelle élevée. Dans d'autres cas, les restrictions pouvaient être d'un autre ordre : on sait ainsi qu'en 1793, l'une des filles du chœur des Derelitti, Regina Martinoni, se vit refuser l'entrée au monastère de Santa Maria della Cella, à Cividale di Friuli, car elle n'était ni résidente dans cette ville, ni originaire du Frioul⁵².

Les pensionnaires des *ospedali* souhaitant se consacrer à Dieu devaient ainsi remplir différentes conditions, qui pouvaient varier d'un monastère à l'autre, mais également obtenir l'accord des gouverneurs de leur institution. Ceux-ci ne pouvaient théoriquement s'opposer à la volonté d'une *putta* de prendre le voile, puisque la vocation religieuse était, au même titre que le mariage, l'une des finalités annoncées de l'éducation dispensée dans les *ospedali*. Néanmoins, les filles du commun, et à plus forte raison les filles du chœur, devaient remplir certaines conditions pour obtenir la dot spirituelle nécessaire à l'admission dans un couvent. En théorie, toutes devaient formuler une demande en indiquant le monastère dans lequel elles souhaitaient prononcer leurs vœux et en s'engageant à revenir dans leur *ospedale* si, pour une raison ou pour une autre, elles venaient à quitter ce couvent.

Dans le cas des musiciennes, la question était plus épineuse, puisque les gouverneurs étaient réticents à laisser partir des jeunes femmes talentueuses dont la formation, fort longue, avait coûté cher à l'institution et qui étaient censées contribuer par leur art à la survie économique du lieu. Si les décisions des congrégations restent relativement vagues sur les conditions que devaient remplir les musiciennes pour obtenir l'autorisation d'entrer dans les ordres, on peut supposer que toutes les filles du chœur désirant quitter leur institution étaient soumises aux mêmes obligations, qu'elles souhaitent se marier ou prendre le voile. Aux Mendicanti, les gouverneurs avaient ainsi décidé que les musiciennes ayant affirmé leur volonté de quitter l'*ospedale* ne pourraient accéder à la classe supérieure du chœur. Celles qui

⁵¹ GRIMANI (Antonio), *Costituzioni e decreti approvati nella sinodo diocesana, sopra la retta disciplina monacale*, Venise, 1592, chap. XIX, cité par LAVEN (Mary), *Virgins of Venice...*, op. cit., p. 28.

⁵² Venise, IRE, DER B 14, p. 274, 10 mars 1793. En 1767, c'est l'une des *putte* des Incurabili, Marianna Teresa Zorzi, qui se voyait refuser par l'évêque de Capodistria l'autorisation d'entrer au monastère de San Biagio, pour un motif non précisé (Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 8, 7 août 1767).

auraient achevé leur formation devraient en revanche, avant d'obtenir une dot maritale ou spirituelle, servir le chœur pendant dix ans et former à leur tour au moins deux musiciennes susceptibles de lui succéder. En contrepartie, celles qui en étaient jugées dignes pouvaient obtenir une dot, maritale ou spirituelle, jusqu'à deux fois supérieure à celle accordée aux filles du commun⁵³. Les archives des autres *ospedali* n'évoquent pas de telles conditions, mais au vu de l'âge souvent avancé des musiciennes obtenant l'autorisation de se marier ou d'entrer dans les ordres, il est fort probable que la même règle ait été en vigueur dans les quatre institutions.

Si les documents relatifs à l'entrée en religion des *putte* ne sont pas fréquents, ils nous permettent toutefois d'établir que, dans l'immense majorité des cas, les préconisations des autorités ecclésiastiques avaient été respectées. On sait ainsi que les pensionnaires des *ospedali* respectaient la période de noviciat prescrite avant de prononcer leurs vœux solennels et que la dot spirituelle n'était versée qu'après cette cérémonie marquant l'entrée définitive de la novice au sein de la communauté monastique. Anna Teresa Kattich, pensionnaire des Incurabili, était ainsi entrée comme religieuse professe au couvent de Santa Maria del Paradiso de Bergame le 21 janvier 1776, soit un an et une semaine après y avoir commencé son noviciat. La dot habituelle de soixante-dix ducats, accordée par la congrégation à la jeune femme dès 1775, n'avait été versée au monastère qu'un mois après la cérémonie des vœux solennels, sur attestation de la mère supérieure du couvent⁵⁴.

Un document statuant sur le cas de Prudenza Liera, fille du chœur aux Mendicanti, rappelle l'ensemble des obligations auxquelles étaient soumis gouverneurs et postulantes au célibat consacré. Acceptée en février 1694 comme *figlia di educazione a spese*, alors âgée de six ans, la jeune femme avait été formée au chant et était devenue fille du chœur à part entière à une date indéterminée. Décidée à embrasser la vie monastique, elle affirmait avoir servi le chœur pendant douze ans et s'engageait à revenir aux Mendicanti « si (ce [qu'elle] ne [croyait] pas), au cours du temps, les habitudes et les règles de ce monastère ne convenaient pas à [son] tempérament ». La décision de la congrégation rappelait l'obligation qu'avaient les présidents de vérifier que la *putta* avait bien été acceptée par le monastère en question, avant de l'autoriser à quitter définitivement l'*ospedale*, qu'elle devrait réintégrer au cas où elle ne prononcerait pas de vœux solennels à San Paris de Trévise⁵⁵. L'admission de Prudenza Liera dans le couvent était confirmée par une lettre de la mère supérieure datée du 11

⁵³ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 175, 13 mai 1676 et MEN B 2, fol. 174, 13 mai 1676.

⁵⁴ Venise, ASV, OLP, b. 911, n° 9, 21 février 1776.

⁵⁵ Venise, ASV, OLP, b. 647, 31 septembre 1712.

novembre 1712 : à cette date, la musicienne pouvait obtenir l'autorisation de quitter l'*ospedale*, ce qu'elle ne fit que l'année suivante, la mère supérieure datant son arrivée comme novice du 3 mars 1713⁵⁶.

La mise en place de ces conditions préalables à la prononciation des vœux solennels constituait une garantie à la fois pour les gouverneurs, qui s'assuraient que leurs pensionnaires n'obtenaient pas d'autorisation de sorties factices mais étaient véritablement confiées à une institution qui saurait les encadrer, mais aussi pour les couvents, qui obtenaient ainsi l'assurance que la dot spirituelle leur serait bien versée.

2. Le montant d'une vocation

Les dots spirituelles exigées par les monastères vénitiens ou ceux de Terre ferme dans lesquels souhaitaient entrer les *putte* étaient très variables. À Venise, le montant maximal de la dot maritale fut fixé au début du XVII^e siècle à mille ducats auxquels pouvaient éventuellement s'ajouter jusqu'à quatre-cents ducats pour le trousseau et la cérémonie de prise de voile⁵⁷. Il va de soi qu'une grande partie des monastères de Venise exigeait une dot moins élevée, avoisinant en moyenne au XVIII^e siècle les deux-cents ducats.

Les informations relatives aux dots exigées dans les monastères vénitiens à l'époque moderne sont malheureusement difficiles à trouver, une partie des archives de ces institutions ayant disparu. Toutefois, il est possible d'extrapoler certains chiffres, à partir de documents antérieurs. On sait ainsi qu'en 1517, les novices du couvent vénitien de Santa Croce payaient trois-cents ducats de dot, la somme ayant été portée à quatre-cents ducats à la fin du siècle. En 1570, le couvent de Saint'Andrea de Zirada demandait à ses novices entre six-cents et 1 200 ducats de dot, tandis que les dots offertes au prestigieux monastère de San Lorenzo atteignaient les 3 500 ducats en 1610⁵⁸. En dépit des lois destinées à contenir l'accroissement des dots spirituelles, il est probable que les couvents vénitiens aient exigé au XVII^e siècle des montants toujours plus élevés, atteignant souvent plusieurs centaines de ducats, voire plusieurs milliers dans le cas des monastères les plus prestigieux.

Si l'on ignore le montant des dots théoriquement exigées par les monastères dans lesquels postulaient les *putte*, on connaît les sommes accordées à ces dernières par les gouverneurs. Il est certes possible que la somme offerte par la congrégation ait été complétée

⁵⁶ Venise, ASV, OLP, b. 648, 3 mars 1713.

⁵⁷ SPERLING (Jutta G.), *Convents and the body politics...*, *op. cit.*, p. 217. Sur les tentatives de limitation du montant des dots spirituelles et les réactions du patriciat vénitien, voir *Ibid.* p. 187-196.

⁵⁸ Ces chiffres sont extraits de *Ibid.*, p. 182.

par la requérante elle-même ou par l'un de ses bienfaiteurs, mais rien ne permet d'affirmer que cela était systématique. Il est donc probable que les dots spirituelles offertes par les *ospedali* aient semblé suffisantes aux couvents sollicités. Aux Incurabili, la somme accordée était dans la seconde moitié du XVIII^e siècle de soixante-dix ducats, tandis qu'elle atteignait les deux-cents ducats aux Mendicanti. Aux Derelitti, le montant ne cessa d'augmenter, dépassant les 325 ducats au XVIII^e siècle. Les archives de la Pietà ne fournissent pas d'indications chiffrées, mais si l'on considère le montant des dots maritales offertes par cette institution, il n'est pas impossible qu'elle ait fourni une dot spirituelle avoisinant les deux-cents ducats⁵⁹.

Le montant de la dot requise par les monastères pouvait être bien supérieur à ce que les *ospedali* étaient disposés à payer : en 1768, Marianna Teresa Zorzi, pensionnaire aux Incurabili, demanda ainsi à entrer au monastère de la Santissima Concezione de Piove di Sacco, contre une dot de six-cents ducats⁶⁰. Certains couvents pouvaient toutefois se contenter d'une dot moindre, notamment lorsqu'ils souhaitaient attirer dans leurs murs des musiciennes dont les talents faisaient oublier la maigre solvabilité. Craig Monson notait ainsi qu'à Bologne, les postulantes acceptées dans le but spécifique de tenir le rôle de l'organiste bénéficiaient traditionnellement d'une réduction de dot conséquente, considérée comme une contrepartie du service musical que la religieuse s'engageait à accomplir. Cette condition fixée à l'admission au sein du monastère d'une religieuse faiblement dotée était bien comprise par les deux parties, comme l'illustre l'exemple d'Angela Venturoli, qui prit le voile en 1781 au monastère de Santa Maria Nuova : âgée de vingt ans, la novice, qui « [chantait] le chant grégorien et [jouait] de l'orgue », fut acceptée contre une dot spirituelle de mille livres, soit un quart seulement de la dot exigée habituellement dans ce couvent. Lorsque, après sept ans au service du chœur, elle fut exemptée de cette charge pour raisons médicales, les religieuses du monastère rappelèrent aux parents de leur consœur les conditions sous lesquelles celle-ci avait été acceptée : Angela Venturoli n'ayant pas rempli suffisamment longtemps son rôle de chanteuse et d'organiste, les parents versèrent en dédommagement au monastère mille livres supplémentaires⁶¹.

⁵⁹ Ce chiffre est extrapolé à partir des dots maritales offertes par la Pietà : la somme versée aux *putte* faisant le choix de la vie maritale était toujours un peu moins importante que celle versées aux novices prononçant leurs vœux solennels. Sachant que les dots maritales offertes par la Pietà allaient de cent-vingt à 195 ducats au XVIII^e siècle, on peut supposer que la dot spirituelle tournait autour de deux-cents ducats.

⁶⁰ Venise, ASV, *OLP*, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 47, 28 août 1768.

⁶¹ MONSON (Craig A.), « Ancora uno sguardo sulle suore musiciste di Bologna », dans POMATA (Gianna) et ZARRI (Gabriella) (dir.), *I monasteri femminili...*, op. cit., p. 4.

L'exemple de Bologne indique que les novices issues des orphelinats bénéficiaient fréquemment d'une réduction de dot, non seulement par charité de la part des couvents, mais également parce que les « conservatoires » formaient de bonnes musiciennes, qui seraient à même de tenir l'orgue ou de diriger le chœur des religieuses⁶². Dans le cas de Maria Gesualda Orlandi, entrée au monastère de la Santissima Concezione en 1743, comme dans celui de Domenica Angela Mengoli, qui prononça en 1778 ses vœux solennels au couvent de la Santissima Trinità, les qualités de musiciennes étaient explicitement mises en avant en regard de la réduction de dot, la première étant acceptée « pour jouer et enseigner [la musique] »⁶³. Le cas de Catterina Visentini, chanteuse et organiste des Mendicanti acceptée chez les bénédictines de Santa Giulia de Brescia, indique que la pratique instrumentale était effectivement un moteur puissant pour favoriser l'admission dans un monastère riche et traditionnellement réservé aux familles nobles. C'est ainsi que les députés aux filles, chargés de l'enquête préliminaire à l'autorisation de sortie de la *putta*, mettaient l'accent sur le fait que l'*ospedale* n'aurait à payer que la dot, mais ne débourserait pas un sou pour les frais de prise de voile et les dépenses courantes de leur ancienne pensionnaire⁶⁴. En outre, les postulantes dont la dot était payée par l'*ospedale degli Esposti* de Bologne étaient, comme les *putte* de la Pietà, des enfants abandonnés : l'absence de famille susceptible de les accueillir ajoutée à la réduction de dot limitaient théoriquement pour les couvents le risque d'un départ prématuré et liaient durablement les religieuses acceptées sous ces conditions au chœur de leur monastère.

Le financement des dots spirituelles avait été prévu dès l'origine par les congrégations des *ospedali* vénitiens : en 1575, les gouverneurs des Derelitti avaient ainsi décidé que la moitié des revenus issus de l'activité musicale de l'institution serait consacrée au versement des dots pour le mariage ou la prise de voile des pensionnaires⁶⁵. Petit à petit, le montant offert aux *putte* souhaitant se marier ou entrer en religion augmenta sensiblement, au rythme

⁶² C'est ainsi qu'en 1777, Domenica Angela Mengoli entra au couvent de la Santissima Trinità pour y chanter et y jouer de l'orgue, en payant une dot réduite : « *essendo una degli Esposti, il luogo si à dato di dote L. 500 e L. 10 per le spese* » (cité par VITALI (Carlo), « La scuola delle virtù delle Zitelle : insegnamenti e pratiche musicali fra Sei e Ottocento presso il Conservatorio degli Esposti di Bologna », dans *I bastardini : patrimonio e memoria di un ospedale bolognese* [exposition, Bologne, 1990], Bologne : AGE, 1990, p. 127).

⁶³ MONSON (Craig A.), « Ancora uno sguardo... », *art. cit.*, p. 23.

⁶⁴ « *Finalmente fù con pieno consentimento di quelle nobili Vergini accettata per Figlia quando vi concorra la benigna permissione di questa Veneranda Congregazione quando dunque gratiosamente le sia permesso assume quel Monistero il generoso impegno di Vestir, e Professor detta Figlia per Monaca da Coro, admettendola in piena uguaglianza con cadauna di esse, supplendo à tutte le spese delle fontione, resa capace di tutti gl'annuali provvedimenti, che si fanno dal monistero alle altre suore, con più un livello di scudi sette all'anno, et essente per tutta la sua vita dagl'uffizij di spesa, ne mai le mancherà il suo bisognevole* » (Venise, ASV, OLP, b. 655, 1^{er} mai 1744).

⁶⁵ Venise, ASV, OLP, b. 910, « Capitoli pertinenti al governo delle figlie », fol. 2 v, 15 avril 1575.

des legs offerts à cet effet aux *ospedali*. Aux Derelitti, les candidates à la vie claustrale bénéficiaient ainsi, outre les cent-cinquante ducats offerts par l'*ospedale*, de cent ducats provenant du legs de Bartolomeo Cargnoni, de cinquante ducats issus du testament de Marietta Contarini, et de vingt-cinq ducats d'Antonio Avarna. À cette coquette somme s'ajoutaient les bénéfices annuels générés par la somme déposée par Pasqualin Savoia dans les caisses de l'institution, qui devaient être intégralement consacrés à doter les filles du lieu souhaitant se faire religieuses⁶⁶. Si les deux premiers donateurs avaient été l'un gouverneur, l'autre *governatrice* de l'*ospedale*, les deux derniers n'étaient pas liés administrativement à l'établissement, ce qui illustre la double provenance, interne et externe, de la plupart des fonds permettant aux *ospedali* de doter leurs pensionnaires. Le même phénomène se retrouvait à la Pietà et aux Mendicanti, où le fonds dotal était constitué par le legs de l'abbé Sebastiano Venier, qui permettait aux candidates à la prise de voile d'obtenir cent ducats à la Pietà, quatre-vingts aux Mendicanti, tandis que celles qui souhaitaient se marier recevaient vingt-cinq ducats. À cette somme s'ajoutaient d'autres legs : aux Mendicanti, l'ensemble de la dot spirituelle dépassait les deux-cents ducats, les quatre-vingts ducats du legs Venier étant complétés par les cent ducats du legs Francesco Cassioni et les vingt ducats du legs Giovanni Battista Secchini.

Si aux Derelitti, aux Mendicanti et à la Pietà, les dots atteignaient des sommes relativement importantes, il en allait autrement aux Incurabili, où l'unique source de revenus pour la constitution des dots spirituelles semblait être le fonds légué à l'institution par la patricienne Maddalena Maffetti Cappello, dont il n'a malheureusement pas été possible de retrouver le testament. Cela explique sans doute pourquoi les dots spirituelles n'étaient au XVIII^e siècle que de soixante-dix ducats aux Incurabili, quand elles atteignaient le double ou le triple dans les autres *ospedali*⁶⁷.

3. Au-delà de la dot : les revenus des musiciennes

Si les patriciennes ne bénéficiaient pas toujours de la liberté de choix offerte aux *putte*, elles étaient en revanche assurées d'obtenir de leurs familles la dot spirituelle nécessaire à leur entrée au couvent. Les pensionnaires des *ospedali* qui, pour la plupart d'entre elles, étaient

⁶⁶ Venise, IRE, DER G 2, n° 106.

⁶⁷ La testatrice, qui avait prévu de doter chaque année six jeunes filles choisissant d'entrer dans les ordres, avait néanmoins autorisé la congrégation à attribuer exceptionnellement à une seule *putta* l'ensemble des sommes dévolues aux six filles, si le besoin s'en faisait sentir (Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 8-9, 7 août 1767).

issues de familles trop pauvres pour pouvoir les doter, devaient compter exclusivement sur la générosité de leur institution pour financer leur entrée en religion. Toutefois, il arrivait que, dans le cas où les monastères choisis par les pensionnaires avaient requis une dot spirituelle trop élevée, les musiciennes aient complété la somme attribuée par l'*ospedale*, en faisant appel à un bienfaiteur ou en puisant dans leurs économies⁶⁸.

En effet, une bonne partie des *putte* possédait un capital plus ou moins important, constitué au fil des années et souvent placé dans les caisses de leur *ospedale*. La somme pouvait aller de quelques livres à plusieurs centaines de ducats, et l'origine des fonds variait selon les cas. La petite somme versée quotidiennement à chacune des pensionnaires, fille du commun comme fille du chœur, ne permettait pas l'épargne, mais les *putte*, notamment celles qui pratiquaient la musique, jouissaient d'autres sources de revenus. On sait ainsi que les *maestre* monnayaient chèrement les leçons offertes aux petites filles mises *in educazione* auprès d'elles : si l'on en croit un témoignage évoquant Bianca Sacchetti en 1795, chaque leçon d'instrument pouvait coûter un sequin, la musicienne demandant le double pour une leçon de chant⁶⁹. Celles qui chantaient la messe des morts recevaient également une somme plus ou moins conséquente, en fonction de la générosité du défunt : en 1677, chacune des filles du chœur des Mendicanti toucha ainsi trois ducats pour avoir chanté l'office funèbre en l'honneur d'Andrea Tasca, gouverneur de l'*ospedale* qui avait légué à cet effet cent ducats⁷⁰. Les sommes versées aux filles du chœur à l'occasion des offices funèbres pouvaient être conséquentes : en 1780, les musiciennes du même *ospedale* avaient touché collégalement 620 ducats pour l'ensemble de leur activité annuelle, soit une douzaine de ducats par personne⁷¹.

À ces versements collectifs et relativement réguliers s'ajoutaient les sommes que chacune des filles du chœur pouvait récolter, par le biais d'héritages, de legs ou de dons de la part des membres de sa famille, de ses amis ou de ses protecteurs. C'est ainsi qu'en 1630, le

⁶⁸ C'est ainsi qu'en 1768, Teresa Zorzi demandait à entrer au monastère de la Santissima Concezione de Piove di Sacco qui exigeait une dot de six-cents ducats, « *duecento de' quali [teneva] ferma fiducia di conseguire da benefica mano* » (Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 47v, 28 août 1768).

⁶⁹ Lettre d'Ippolito Pindemonte à Aurelio Bertolà, 24 janvier 1795, citée par MONTARANI (Antonio), « "Contro il volere del padre". Diamante Garampi, il suo matrimonio e altre vicende riguardanti la condizione femminile nel secolo XVIII », dans *Studi Romagnoli*, n° LII, 2001, p. 905-962. Il va de soi que toutes les musiciennes n'étaient pas aussi bien payées que Bianca Sacchetti, au faîte de sa gloire à la fin du XVIII^e siècle. En effet, le même document évoquait une *maestra* « *meno brava* » aux Incurabili qui ne demandait que vingt-quatre lires par leçon, plus une gratification mensuelle de vingt-quatre lires et un cadeau à Noël et à Pâques. Il n'est resté pas moins vrai que les musiciennes qui accédaient au rang de *maestra* jouissaient d'un revenu régulier non négligeable.

⁷⁰ Venise, IRE, MEN B 2, fol. 186v, 22 mars 1677.

⁷¹ Un document daté du 26 avril 1780 recense l'ensemble des musiciennes présentes à cette date dans l'*ospedale*, ce qui permet d'évaluer à une cinquantaine les membres du chœur à la fin de cette année (Venise, ASV, PSO, b. 80, n° 38, 26 avril 1780). Le versement des 620 ducats aux musiciennes ayant chanté et joué lors des offices funèbres en 1780 se trouve à Venise, ASV, OLP, b. 853, 30 septembre 1780.

libraire Paolo Coletti léguait deux-cents ducats à l'ensemble des filles du chœur des Derelitti « pour l'amour de Dieu et pour l'affection [qu'il] leur [portait] pour les avoir, à [son] grand plaisir, entendu chanter à toutes les fêtes depuis deux ans ». En outre, il léguait cent ducats à la chanteuse Lauretta, dont il appréciait particulièrement la voix, afin qu'elle puisse jouir d'une dot confortable si elle souhaitait se marier ou entrer dans les ordres⁷². En 1670, c'est l'organiste des Mendicanti, Marietta, qui recevait 2 500 ducats à la suite de la vente de plusieurs maisons que lui avait léguées une certaine Giulia Giosa⁷³. Un siècle plus tard, la maîtresse de chœur des Incurabili, Maria Teresa Tagliavacca, recevait à son tour vingt ducats d'un « bienfaiteur dévot » nommé Francesco Focco, comme gratification pour tous les concerts sacrés donnés dans l'année, en plus des cinq ducats annuels du legs de Giuseppe Novello et des vingt-et-une lires et quatorze sous de celui d'Agostino Prandi⁷⁴.

Les sommes offertes aux musiciennes pouvaient parfois être conséquentes, comme l'illustrent les demandes de dépôts dans les caisses des *ospedali* : en 1715, Maria Padovana, fille du chœur aux Mendicanti, déposait ainsi trois-cents ducats offerts « par une personne dévote »⁷⁵ ; en 1770, l'une de ses consœurs des Incurabili, Santa Gropello, disposait quant à elle d'un capital de cinq mille ducats grâce à la générosité d'une « personne charitable »⁷⁶. Si cette somme était exceptionnelle et traduisait probablement les liens de Santa Gropello avec de riches protecteurs, il n'était pas rare que les sommes accumulées au fil des années par les *putte* atteignent plusieurs centaines de ducats. En 1708, la chanteuse et violoniste Maria Bassa avait déposé deux-cents ducats dans les caisses des Mendicanti ; au milieu du siècle, son capital avait été multiplié par trois⁷⁷. Le premier versement avait été rendu possible par la générosité d'un bienfaiteur anonyme, mais les quatre-cents ducats suivants avaient probablement été amassés progressivement par la musicienne au fil des concerts privés qu'elle donnait très probablement l'été dans les villas de Terre ferme de ses protecteurs (cf. *supra*). De plus, le rendement de 8 % offert par l'*ospedale* lui assurait dès 1708 un revenu annuel de seize ducats, qui aurait suffi à lui seul pour permettre à la musicienne d'effectuer les dépôts successifs, en admettant que la majeure partie de ces sommes ait été conservée à cette fin.

⁷² Venise, IRE, DER E 2, n° 1 C 78.

⁷³ Venise, IRE, MEN B 2, fol. 127v, 31 mars 1670. Le testament précisait que la musicienne n'avait que l'usufruit du legs, l'*ospedale* en héritant automatiquement à sa mort.

⁷⁴ Venise, ASV, OLP, b. 911, n° 378, 12 décembre 1776.

⁷⁵ Venise, ASV, OLP, b. 648, 15 septembre 1715.

⁷⁶ Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 95, 27 mars 1770.

⁷⁷ Le premier dépôt de 1708 avait été complété en 1725 par deux-cents ducats supplémentaires, auxquels s'étaient ajoutés en 1751 deux-cents autres ducats (Venise, ASV, OLP, b. 647, 25 juillet 1708 ; Venise, IRE, MEN B 5, 6 décembre 1725 et MEN B 6, 25 janvier 1751 n. st.).

L'origine des fonds déposés en 1712 dans le même *ospedale* par Annetta Cremona, dite « dal Basso », était probablement différente, puisque la chanteuse précisait qu'elle avait constitué son capital « au goutte à goutte » (*a stilla a stilla*)⁷⁸. Si l'on considère que la musicienne n'avait jamais adressé de demande de sortie à la congrégation, il est probable qu'elle n'avait pas bénéficié des largesses de riches bienfaiteurs et s'était effectivement constitué ce capital en épargnant les sommes que lui versait l'institution en contrepartie de son service auprès du chœur. Si le peu d'opportunités offertes à cette musicienne expliquait que ce premier versement n'ait été suivi par aucun autre, il en allait différemment pour ses consœurs ayant de riches appuis et bénéficiant du soutien financier de protecteurs influents. Certaines d'entre elles jouissaient ainsi, à la fin de leur vie ou lorsqu'elles quittaient leur *ospedale*, de plusieurs centaines de ducats. Fiorina Amorevoli, fille du chœur des Mendicanti nommée *maestra* puis prieure, poste qu'elle occupa jusqu'à sa mort, en 1761, avait ainsi déposé cinq-cents ducats dans les caisses de cet établissement moins d'un an après y avoir été admise⁷⁹. Alors « très jeune », si l'on en croit les documents d'archive, elle jouissait visiblement de riches soutiens disposés à lui assurer un confortable revenu annuel. Le versement initial fut complété sept ans plus tard pour atteindre les huit-cents ducats, ce qui lui garantissait une rente annuelle de soixante-quatre ducats⁸⁰.

Les *ospedali* pouvaient ainsi offrir des conditions intéressantes à leurs solistes, permettant à celles qui le désiraient de placer leur argent à un taux allant de 4 %, dans le cas d'un dépôt temporaire (*a livello affrancabile*) à 8 % lorsqu'il s'agissait d'un versement définitif (*a livello vitalizio*). Cette possibilité n'était évidemment pas réservée aux musiciennes : les salariés des *ospedali*, mais aussi les gouverneurs et leurs parents et amis pouvaient bénéficier de cette possibilité, avec des taux moins intéressants toutefois, puisque les rendements annuels de 8 % étaient réservés aux épargnants âgés d'au moins cinquante ans⁸¹. Cette ouverture des caisses des *ospedali* à tous types d'épargnants explique que les musiciennes n'aient pas été contraintes de retirer leur capital ou de le rétrocéder à leur institution lorsqu'elles quittaient cette dernière pour entrer dans les ordres. On sait ainsi que certaines d'entre elles continuèrent à bénéficier d'un versement semestriel de leur *ospedale* bien après leur prise de voile, ce qui atteste du maintien d'une forme de lien entre les *putte* et leur institution d'origine. En 1826, l'*ospedale* des Derelitti versait ainsi deux fois par an des

⁷⁸ Venise, ASV, OLP, b. 647, 3 juillet 1712.

⁷⁹ Venise, ASV, OLP, b. 648, 8 janvier 1714 n. st.

⁸⁰ Venise, ASV, OLP, b. 857, 8 juin 1721.

⁸¹ De nombreux exemples sont fournis par les documents comptables de l'*ospedale* des Mendicanti conservés à Venise, ASV, OLP, b. 863 à b. 887.

dividendes à quatre anciennes filles du chœur parties depuis plusieurs dizaines d'années : Antonia Maffioletti, entrée chez les franciscaines de Santa Maria dei Miracoli en 1776 ; Lucia Bianchi, acceptée en 1792 dans le couvent du Corpus Domini de Conegliano ; Cattarina Benedetti qui avait rejoint l'année suivante le monastère padouan de Santa Anna, et Regina Martinoni, entrée chez les augustines d'Udine en 1795⁸². La distance géographique non plus que l'éloignement de l'*ospedale* ne constituaient un obstacle à la perception des intérêts produits par le capital gisant dans les caisses de l'institution.

Si les religieuses formées dans les *ospedali* pouvaient continuer de percevoir les sommes engendrées par leur capital, elles pouvaient également, le cas échéant, récupérer leur dot. C'est du moins ce que l'on déduit des quelques cas, attestés surtout à la Pietà, de *putte* ayant décidé après leur période de noviciat de quitter le monastère auquel elles avaient été confiées pour se marier ou revenir dans leur *ospedale*⁸³. Ce choix, peu commun, était rendu possible par la décision des congrégations de ne verser la dot qu'après la prononciation des vœux définitifs, afin de laisser aux novices la possibilité de se dédire. Celles-ci auraient dû théoriquement revenir dans leur *ospedale* puis demander éventuellement l'autorisation de se marier afin de toucher la dot maritale habituelle, mais le cas d'Andrianna della Pietà et celui de Prudenza Liera, ancienne *putta* des Mendicanti, indiquent que cela n'était pas toujours le cas, puisque les deux musiciennes avaient effectivement prononcé des vœux solennels avant de quitter leurs monastères respectifs, la seconde se contentant d'avertir par courrier la congrégation des Mendicanti de son mariage, célébré à Trévise (cf. *infra*).

Outre la dot, les postulantes à la vie claustrale pouvaient apporter au monastère un trousseau, dont la modestie s'accordait en théorie parfaitement à la simplicité que les gouverneurs exigeaient des *putte*. Toutefois, de même que le vêtement des pensionnaires des *ospedali* n'était pas toujours aussi dépouillé que l'exigeaient les statuts, les religieuses vénitiennes faisaient parfois preuve d'une élégance fort malséante et vertement critiquée par les patriarches lors de leurs visites. Jutta Sperling évoque les difficultés rencontrées par les autorités ecclésiastiques pour faire respecter aux religieuses vénitiennes, notamment à celles issues du patriciat, l'interdiction de porter chaussures à talons, coiffures extravagantes, bijoux

⁸² Les mentions de ces versements ne figurent pas dans les archives des Derelitti, mais dans un autre fonds conservé à l'IRE sous la cote PATR 1-C-40.3, fol. 22. Je remercie Giuseppe Ellero de m'avoir fait part de cette information.

⁸³ Dans le cas des musiciennes de la Pietà, la demande d'entrée au couvent avait été acceptée, mais on ne sait si elle avait été suivie d'effet : si Bianca Maria, qui obtint en 1730 l'autorisation de prendre le voile, ne s'était mariée que dix ans plus tard, Prudenza s'était mariée en décembre 1709, soit moins de trois mois après avoir été autorisée à entrer en religion (WHITE (Micky), « Biographical notes... », *art. cit.*, p. 84 et 93).

précieux et vêtements décolletés, colorés ou taillés dans des tissus luxueux⁸⁴. La similitude avec les interdictions énoncées par les gouverneurs des *ospedali* est frappante et illustre combien vie hospitalière et vie conventuelle étaient proches, quant bien même la première n'aurait été perçue que comme une préparation à la seconde.

III. De la putta à la suora

Qualifiés de « lieux pieux », réservés aux vierges, les *ospedali* de Venise imposaient à leurs pensionnaires une règle fort proche de celle en vigueur dans les couvents de la République. Bien évidemment, l'absence de vœux solennels et de clôture stricte faisaient des institutions charitables des établissements à part, dont les pensionnaires n'étaient pas nécessairement vouées à la vie monacale, même si celle-ci pouvait représenter l'un des buts de l'éducation qu'elles y recevaient. Cependant, l'importance accordée à la formation spirituelle des orphelins et la volonté d'en faire de bons chrétiens étaient manifeste chez les fondateurs des *ospedali*. Les pensionnaires féminines, quant à elles, devaient devenir de bonnes mères de familles ou de bonnes religieuses, ce qui ne pouvait se faire qu'à travers une éducation centrée sur la doctrine chrétienne, la foi étant constamment ravivée par une pratique fréquente des sacrements, l'assistance quotidienne aux offices et le rappel des devoirs envers les supérieurs, les bienfaiteurs et la République elle-même. Le devoir d'obéissance et l'importance de la modestie étaient régulièrement rappelés aux *putte* qui, si elles n'avaient pas prononcé de vœux, étaient néanmoins contraintes, dans les faits, de demeurer chastes, obéissantes et pauvres. Les pensionnaires indisciplinées étaient punies, celles qui perdaient leur virginité étaient chassées et celles qui parvenaient à accumuler un petit pécule étaient fortement incitées à le déposer dans les caisses de l'*ospedale*, toute manifestation extérieure d'orgueil (vêtements inconvenants, bijoux ou coiffure extravagante) étant théoriquement sévèrement punie. Si l'entrée dans un *ospedale* ne faisait ainsi l'objet d'aucune cérémonie, les statuts obligeaient dans les faits les *putte* à adopter un comportement fort proche de celui des religieuses.

⁸⁴ SPERLING (Jutta G.), *Convent and the body politic...*, *op. cit.*, p. 120-124.

1. « *Ho appreso il canto per servire il signore Iddio nel choro* » : d'une institution à l'autre

Le déroulement de la journée des *putte* des Derelitti tel que décrit dans les statuts était semblable à celui de n'importe quel couvent : rythmée par le son de la cloche, les offices, le travail et les temps de prière, la vie quotidienne dans les *ospedali* était clairement calquée sur celle des monastères. L'importance de la vie en communauté, l'interdiction des amitiés individuelles, la volonté d'uniformiser l'ensemble des pensionnaires faisaient partie des préoccupations des autorités ecclésiastiques au sujet des couvents. L'obligation de silence, y compris pendant les repas, pris au son des lectures pieuses, tirait visiblement son origine de la règle bénédictine, les seules différences observables dans les *ospedali* étant liées au statut particulier des pensionnaires, qui n'avaient pas prononcé de vœux et pouvaient donc, pourvues de l'autorisation requise, sortir régulièrement de leur institution ou la quitter pour se marier.

Les similitudes entre vie monastique et quotidien des *putte* ne se limitaient pas à la fréquence des offices ou à l'obligation de virginité des pensionnaires. La pratique de la musique sacrée, si elle était bien plus développée dans les *ospedali* que dans les couvents de Venise, répondait également à certaines nécessités. Ainsi, il aurait semblé inconvenant que religieuses et *putte* s'adonnent à la musique profane, même si l'on sait que cela pouvait avoir lieu, aussi bien dans les couvents que dans les *ospedali*. Les préventions envers les instruments à vent ou certains instruments à cordes existaient dans tous les établissements religieux, mais il arrivait que les moniales jouent de la saqueboute ou du violoncelle, tout comme les musiciennes des *ospedali* jouaient d'un grand nombre d'instruments. Dans leur cas, la variété de l'orchestre et le fait que les instrumentistes soient toutes de sexe féminin était mis en valeur comme des spécificités susceptibles d'attirer les visiteurs. La nécessité qu'avaient les *ospedali* de s'appuyer sur leur activité musicale pour augmenter les revenus destinés à l'exercice de la charité expliquait que les préventions envers l'activité musicale féminine fussent moins fortes que dans les monastères. Toutefois, la pratique de la musique était encadrée dans les *ospedali*, le fait de dissimuler les musiciennes étant clairement inspiré des habitudes conventuelles⁸⁵. La disposition même des chanteuses, de part et d'autre d'un

⁸⁵ Pour le théologien Gregory Martin, il était en effet indispensable « *that thou shalt never see a nonne out of her cloister, and being in the churche thou shalt only heare their voices singing their service most melodiously* » (MARTIN (Gregory), *Roma sancta (1581)*, éd. par G. B. Parks, Rome : Ed. di storia e di letteratura, 1969, p. 141-142).

orgue latéral, pourrait avoir été copiée sur ce qui se faisait traditionnellement dans les couvents⁸⁶.

Les raisons justifiant la pratique de la musique dans les *ospedali* rejoignaient en outre le but assigné à la pratique musicale conventuelle : bien loin d'être un divertissement destiné à amuser celles qui le pratiquaient ou à en faire des musiciennes professionnelles chargées de divertir les spectateurs des théâtres, la musique était consacrée à « la plus grande gloire de Dieu, qui aime être loué par les timbales et par le chœur, par le psaltérion et par la harpe, par les cordes et par l'orgue »⁸⁷. La pratique de la musique profane tout comme l'exécution de comédies ou de représentations à caractère sacré étaient soumises à conditions, aussi bien dans les couvents que dans les *ospedali*. Les statuts des Derelitti avaient ainsi précisé qu'

On ne doit permettre en aucune façon aux filles de la maison de réciter des comédies ni des représentations spirituelles ou des choses semblables sans autorisation expresse de la congrégation composée d'au moins huit gouverneurs, à l'unanimité, et dans ce cas, il ne faudra laisser entrer absolument personne, ni même les gouverneurs eux-mêmes, à l'exception des seules *governatrici*, leurs servantes et leurs suivantes demeurant exclues comme indiqué auparavant⁸⁸.

Outre la louange divine, l'activité musicale devait exalter la République, les *putte* contribuant tout comme les religieuses au maintien d'un ordre social nécessaire tout en participant activement à la gloire de la République : alors que les premières faisaient partie intégrante du mythe artistique de Venise et contribuaient à la réputation de la République comme « siège de la musique », les secondes, en acceptant leur condition et en priant pour la prospérité de leur patrie, « s'étaient enfermées dans ces murs non par piété mais par obéissance envers leur famille, faisant don de leur propre liberté [...] non seulement à Dieu mais à leur mère-patrie, au monde et à leurs plus proches parents »⁸⁹.

Les similitudes entre la vie cloîtrée et celle que menaient les *putte* dans les *ospedali* étaient donc réelles, et perçues comme telles à la fois par les gouverneurs et par les

⁸⁶ La description donnée du chœur de Santa Verdiana, à Florence, pourrait parfaitement s'appliquer à la *cantoria* des Mendicanti ou à celle de la Pietà telle que représentée par Giovanni Grevembroch : « [le monache] desiderose del comodo e beneficio di tutte le monache, fecero fare le due grate, una alla destra e una alla sinistra di detto organo » (Florence, Archivio di Stato, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 63, fol. 23v, cité par BELARDINI (Manuela), « Musica dietro le grate... », *art. cit.*, p. 47).

⁸⁷ La citation, extraite d'un rapport des députés au chœur des Mendicanti, fait référence au Psaume 150 : « Alleluia laudate Deum in sancto eius laudate eum in fortitudine potentiae eius / Laudate eum in fortitudinis eius laudate eum juxta multitudinem magnificentiae suae / Laudate eum in clangore bucinae laudate eum in psalterio et cithara / Laudate eum in tympano et choro laudate eum in cordis et organo / Laudate eum in cymbalis sonantibus laudate eum in cymbalis tinnientibus » (Venise, ASV, OLP, b. 652, 12 mars 1633).

⁸⁸ *Capitoli... Derelitti*, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁹ Venise, BMC, Ms Cicogna 2570, fol. 299-304, cité par SPERLING (Jutta G.), *Convents and the body politic...*, *op. cit.*, p. 4.

pensionnaires. Celles qui souhaitaient quitter leur institution d'origine pour prendre le voile étaient conscientes que leur vie quotidienne changerait peu et certaines musiciennes voyaient dans la prononciation des vœux monastiques une suite logique à la vie menée au sein de l'*ospedale*. C'est ce qu'exprimait en 1712 Prudenza Liera, chanteuse dans le chœur des Mendicanti qui demandait l'autorisation de quitter l'*ospedale* pour entrer au monastère de San Paris de Trévisé :

Cela fait dix-neuf ans que moi, Prudenza Liera, ai été acceptée dans ce lieu pieux où je n'ai pas ménagé ma peine, depuis l'enfance, pour me rendre digne de la bonté qui m'avait été faite lors de mon admission. J'ai employé toute mon intelligence à apprendre les documents avec lesquels les *maestre* les plus zélées m'ont éduquées dans ma tendre jeunesse et une fois adulte, j'ai appris le chant pour servir le Seigneur Dieu dans le chœur, où j'ai infatigablement servi sans interruption dans l'entière obéissance aux vénérables institutions de ce lieu.

En accomplissant précisément ces devoirs, j'ai développé depuis plusieurs années le désir de vivre cloîtrée. J'ai espéré, et même j'ai cru qu'avec le temps, un tel désir pourrait se transformer mais avec l'expérience des années, je n'ai vu que se renforcer ma volonté d'emprunter la route conduisant à un service plus exigeant du Seigneur Dieu. C'est pourquoi j'implore et je supplie cette vénérable congrégation de bien vouloir consentir à me permettre de me cloîtrer dans le vénérable monastère de San Paris de Trévisé, où je pourrai accomplir la volonté du Ciel, et cela sans dépense pour la caisse de ce lieu pieux si au cours du temps les habitudes et les règles de ce monastère ne convenaient pas à ma nature (ce que je ne crois pas). Mon intention n'est pas d'obtenir la permission de sortir sans autorisation préalable de la congrégation, dont je suivrai les lois en toute obéissance⁹⁰.

L'éducation fournie par les *ospedali* et le mode de vie mené par les *putte* pouvaient ainsi être perçus comme un préliminaire à l'entrée dans les ordres. Les similitudes entre vie monastique et vie hospitalière et l'intensité de la vie spirituelle dans les *ospedali* étaient évidents pour les gouverneurs, prompts à voir dans le moindre acte de désobéissance la conséquence d'un relâchement dans l'accomplissement des devoirs religieux⁹¹. L'appel au célibat consacré était ainsi perçu comme logique dans un contexte d'intense pratique religieuse, à tel point que les gouverneurs des Incurabili étaient incités à la prudence lorsqu'il s'agissait de fournir aux *putte* des dots spirituelles supérieures à la moyenne :

⁹⁰ Venise, ASV, OLP, b. 647, 31 septembre 1712.

⁹¹ C'est ainsi que les gouverneurs de la Pietà attribuaient la fugue de Domenica dal Bianco à l'absence de rigueur dans l'apprentissage de la doctrine chrétienne : « Nel ricercar noi pertanto la fonte di così infelice andamento non sapressimo per ora che attribuirlo ad'un quasi totale abbandono di occupazione, e di esercizio nelle cose tutte riguardanti la religione, perche un'ora per una sola volta alla settimana viene insegnata ad'una porzione delle più giovani da una maestra con l'intervento della priora la Dottrina Cristiana, raccolte che siano nella chiesa, tenuta per quello ispazio di tempo chiusa » (Venise, ASV, OLP, b. 683, 6 août 1792).

Dans le cas où certaines d'entre elles entreraient dans les ordres, la congrégation pourra, en suivant plusieurs exemples, offrir un don plus important que celui habituellement consenti, selon la nécessité de la fille et l'état des finances du lieu pieux. Toutefois, cela devra être fait avec beaucoup plus de réserves que dans le cas d'un mariage, puisque les filles qui vivent dans le lieu par choix et avec résignation peuvent pratiquer de très nombreuses règles religieuses⁹².

Cet extrait des statuts des *Incurabili* illustre le statut particulier des *ospedali* : sans être des institutions religieuses, il était pourtant possible aux pensionnaires d'y vivre une vie de clôture, d'obéissance et de pauvreté fort proche de la vie monastique, pour peu qu'elles choisissent d'y demeurer tout au long de leur vie. Plus qu'une préparation à l'entrée en religion, la vie dans l'*ospedale* était alors considérée comme un expédient à la prise de voile, ni plus ni moins honorable et tout aussi profitable à la République.

2. Quelques éléments de statistique

L'état lacunaire des archives des *ospedali* et de celles des monastères vénitiens a permis de relever uniquement une petite cinquantaine d'exemples de *putte* ayant pris le voile. Le corpus est donc assez peu conséquent, et il est en outre très hétérogène : si l'ensemble des informations relevées pour l'*ospedale* des Mendicanti permet de connaître relativement bien les neuf pensionnaires de cette institution ayant fait le choix de la vie consacrée, les éléments recueillis pour les autres *putte* devenues religieuses sont beaucoup moins précis. Cependant, il est possible, grâce à ces quelques exemples, de proposer une vision d'ensemble de ces anciennes filles du chœur ou filles du commun ayant choisi de prendre le voile plutôt que de se marier ou de finir leur vie dans leur *ospedale*.

On sait ainsi, pour plus de 80 % d'entre elles, le monastère choisi pour y prononcer les vœux solennels. Dans plus de la moitié des cas, le couvent se trouvait à Venise (26,6 %) ou sur les îles de la lagune (24,4 %). Rares étaient les monastères situés en dehors des territoires vénitiens : sur quarante-six monastères désignés nommément, seuls six se trouvaient hors de la République, à Bari, Ferrare, Legnano, Parme, Serravalle et Spolète. Dans certains cas, l'éloignement géographique pouvait s'expliquer par la volonté d'entrer dans un ordre particulier, peu présent à Venise ou sur la Terre ferme : c'était probablement le choix fait par Regina Cattaneo et Regina Francesca Bonzio, entrée respectivement chez les carmélites de San Giuseppe de Bari et celles des Santi Antonio e Teresa de Parme. À ce choix purement

⁹² *Ordini... Incurabili*, op. cit., partie 1, chap. v, « De' signori governatori deputati sopra le figliole » (cf. annexe 14).

spirituel pouvait s'ajouter un élément personnel, comme une présence familiale dans le monastère choisi : c'était le cas d'Angela Maria Lanfritti, qui obtint en 1757 l'autorisation de rejoindre le monastère de San Guglielmo de Ferrare, où l'une de ces sœurs était religieuse⁹³.

La présence d'une sœur ou d'une tante dans un monastère exerçait en effet une attraction puissante, notamment dans le cas d'un éloignement géographique important ayant pour effet l'isolement de la novice de ses réseaux familiaux et amicaux. À Venise aussi, toutefois, la présence d'un membre de la famille au sein du couvent était appréciée et parfois utilisée par les familles patriciennes pour convaincre les jeunes filles à prendre le voile⁹⁴. Si les archives fournissent peu d'information sur l'environnement familial des *putte* ayant embrassé la vie religieuse, on sait néanmoins qu'une petite partie d'entre elles avait au moins un membre de leur famille ayant fait profession religieuse. Outre le cas d'Angela Maria Lanfritti, déjà évoqué, on peut citer celui de Prudenza Liera, dont l'une des sœurs, Antonia Giovanna, se trouvait aux Convertite, à Venise, sous le nom de sœur Aurora Maria⁹⁵. Il n'était pas rare que les *putte*, qu'elles fissent ou non le choix de la vie monacale, aient un parent dans un couvent, même si les archives restent souvent muettes sur la question. Une étude des demandes de sortie conservées dans les archives des Mendicanti a toutefois permis de retracer une petite partie de ces réseaux familiaux, auxquels pouvaient s'ajouter des réseaux amicaux, impliquant des religieuses ou des ecclésiastiques : la violoniste Chiara Variatti avait ainsi une sœur religieuse à Sant'Agata de Lendenara ; la chanteuse Maria Canuti, un frère prêtre dans la paroisse de San Giovanni in Oglia ; la violoniste Teresa Turchetti avait quant à elle une « parente » dans un monastère padouan, tandis que l'une de ses proches amies, Antonia da Riva, nièce d'un gouverneur des Derelitti, avait également pris le voile⁹⁶.

Si la présence d'un membre de la famille parmi les religieuses pouvait expliquer le choix d'un monastère, il est difficile de connaître les motivations réelles ayant présidé au choix des *putte* en faveur d'un monastère particulier. L'exemple de Regina Martinoni laisse deviner deux critères prépondérants : l'ordre et la localisation géographique du monastère. En effet, si le couvent de Gesù e Maria in Betlemme, choisi en premier lieu, était situé à Venise,

⁹³ Venise, ASV, OLP, b. 656, 21 décembre 1757.

⁹⁴ Jutta Sperling évoquait ainsi le cas de l'une des branches de la famille Dolfin, patricienne mais impécunieuse, dans laquelle, autour de 1600, toutes les femmes étaient entrées dans des monastères vénitiens (SPERLING (Jutta G.), *Convents and the body politics...*, op. cit., p. 66). Mary Laven, quant à elle, insistait sur le rôle fondamental joué par les tantes déjà religieuses dans le recrutement des jeunes novices patriciennes, incitées fortement par leurs parentes à rejoindre une vie monacale présentée comme idyllique (LAVEN (Mary), *Virgins of Venice...*, op. cit., p. 35-38).

⁹⁵ Venise, IRE, MEN B 5, 5 octobre 1721. La mention d'Antonia Giovanna Liera figure dans un document comptable signé par Prudenza Liera, qui demandait à la congrégation des Mendicanti l'autorisation de déposer huit-cents ducats à 8 % et de pouvoir en partager les dividendes avec sa sœur.

⁹⁶ Venise, ASV, OLP, b. 653, 15 septembre 1737 et 19 mai 1737.

il était surtout soumis à la règle augustiniennne, ce que Regina Martinoni rechercha de façon systématique dans ses demandes ultérieures. La localisation géographique en Frioul semblait être très importante pour la musicienne, puisque dès sa deuxième demande, en 1793, elle chercha à entrer dans un monastère à Cividale di Friuli, puis à Udine l'année suivante, pour demander enfin en 1795 à être admise au « monastère des augustines de Spilimbergo ou un autre monastère d'Udine », la mention d'ordre disparaissant alors au profit de la situation géographique⁹⁷.

Une étude des trente-cinq monastères pour lesquels nous connaissons la règle en vigueur indique que les choix des *putte* étaient relativement éclectiques. Si plus d'un tiers d'entre elles choisissaient un établissement relevant de la règle de saint François, les monastères de bénédictines ou d'augustines, très présents à Venise, attireraient également les aspirantes à la vie claustrale (cf. figure 13). Il est difficile d'avancer une hypothèse sur les raisons de cette préférence pour la règle franciscaine, peut-être perçue comme plus souple, mais qui pouvait également être en usage dans des monastères plus modestes, exigeant une dot moins élevée, à la portée de la majorité des demoiselles des *ospedali*. Le choix d'une règle plus stricte, en revanche, notamment celle du Carmel qu'adoptèrent trois *putte* en 1710, 1723 et 1775, surprend davantage et la grande distance existant entre le mode de vie des Carmélites et celui des pensionnaires des *ospedali* explique probablement le peu de succès rencontré par les monastères obéissant à cette règle. Dans d'autres cas, le choix d'un ordre original s'expliquait par le contexte familial : lorsqu'en 1711, Natale Berti demandait à la congrégation des Mendicanti l'autorisation de confier ses deux sœurs, filles du chœur dans cet *ospedale*, aux cisterciennes de Santa Caterina de Chioggia, il précisait qu'il avait obtenu l'assentiment de la mère supérieure du couvent et s'engageait à verser la dot requise⁹⁸. Quand, dix ans plus tard, Lugrezia Vitalba demandait à son tour à devenir novice dans ce monastère, il n'est pas impossible qu'elle ait cherché à rejoindre Giulia et Marina Berti, qu'elle avait connue aux Mendicanti avant leur départ et qui avaient peut-être été ses *zie di educazione*⁹⁹. Dans les deux cas, il s'agissait du choix du tuteur des musiciennes, dicté probablement par des considérations tout à fait extérieures à la règle en vigueur dans le monastère.

⁹⁷ Regina Martinoni obtint finalement satisfaction en prononçant en 1797 ses vœux solennels au monastère des Augustines de Spilimbergo (Venise, ASV, *OLP*, b. 919, 4 juillet 1797, cité par DE ROSSI (Susanna), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 88).

⁹⁸ Venise, ASV, *OLP*, b. 647, 30 mars 1711.

⁹⁹ Venise, IRE, MEN B 5, 8 juin 1721.

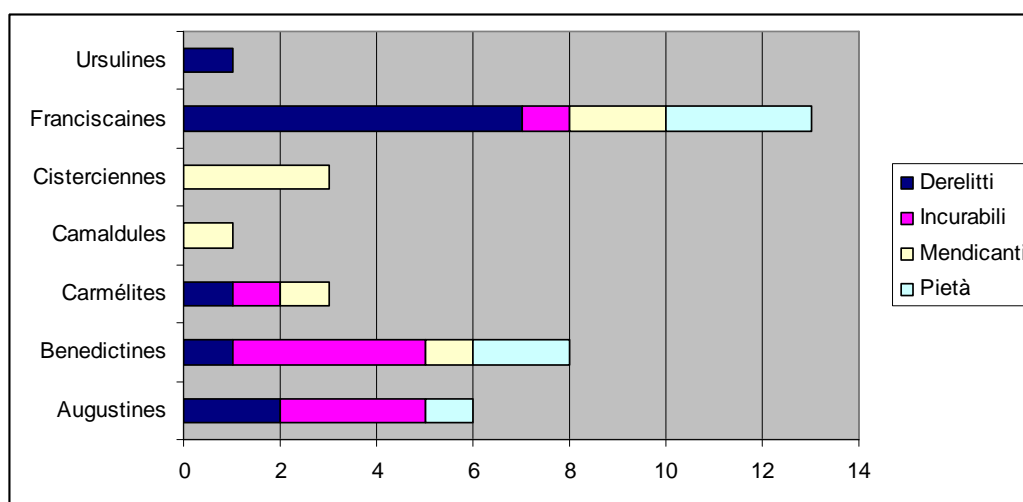


Figure 13 : Répartition par ordre des monastères choisis par les *putte* des quatre *ospedali*

Le peu d'informations donc nous disposons sur les *putte* ayant choisi de prendre le voile ne permet guère d'avancer des statistiques sérieuses sur l'âge de la prononciation des vœux solennels. Néanmoins, l'étude menée sur les archives des Mendicanti a permis de fixer l'âge moyen d'une demande de sortie pour entrer dans les ordres à vingt-cinq ans, ce qui impliquait théoriquement une profession solennelle une à deux années plus tard. Ces vocations pourraient sembler tardives, puisque le concile de Trente avait fixé à seize ans l'âge minimal pour prononcer les vœux solennels, mais les gouverneurs des *ospedali* étaient fort réticents à laisser partir de très jeunes novices : outre le fait que cela semblait inutile, en raison de la vie spirituelle intense menée par les *putte*, cela était, dans le cas des musiciennes, fort dommageable au chœur, puisqu'elles servaient trop peu de temps comme solistes pour rentabiliser leur longue formation. Il n'était donc ni rare ni étonnant de trouver des filles du chœur demandant à entrer dans les ordres passé l'âge de trente ans, après qu'elles avaient rempli leurs obligations à l'égard de l'*ospedale*. Le cas de Lucia Bianchi en est un exemple parfait : acceptée aux Derelitti à l'âge de dix-sept ans, en 1772, elle faisait partie dès 1775 des meilleures solistes de l'*ospedale*. Présente sur les livrets de motet et d'oratorio jusqu'en 1790, elle eut probablement quelques difficultés à convaincre les gouverneurs de la laisser partir, en dépit de sa participation active aux désordres ayant secoué l'institution à la fin des années 1780 (cf. *supra*). Après une première demande en 1790, elle obtint d'entrer deux ans plus tard chez les tertiaires dominicaines du Corpus Domini de Conegliano, à l'âge de trente-cinq ans. Il n'est pas improbable que les religieuses de ce monastère, qui avait déjà reçu près d'un

siècle plus tôt une musicienne réputée de la Pietà, Francesca dalla Tiorba, aient exercé une activité musicale importante, ce qui aurait pu influencer sur le choix de Lucia Bianchi¹⁰⁰.

S'il est difficile de connaître les raisons profondes ayant présidé au choix d'un monastère ou d'un ordre particulier, on peut en effet supposer que les musiciennes des *ospedali* ayant jeté leur dévolu sur des monastères réputés pour leur activité musicale ne l'avaient pas fait au hasard. On sait ainsi que les religieuses du couvent vénitien de Santa Maria dei Miracoli étaient réputées pour leurs talents d'instrumentistes et de chanteuses, et qu'elles ne dédaignaient pas les pièces de théâtre, dans lesquelles elles jouaient elles-mêmes¹⁰¹. On peut supposer que les trois *putte* ayant choisi d'y prononcer leur profession solennelle avaient eu vent de cette réputation, et il n'est pas impossible qu'elles y aient été acceptées à la condition de poursuivre une activité musicale.

3. Une carrière à l'ombre de la Croix ? Vocation musicale et vocation religieuse

Certains monastères féminins étaient ainsi réputés non seulement pour la qualité de la musique que l'on pouvait y entendre lors des fêtes solennelles, exécutée par des musiciens extérieurs aux frais des religieuses, mais également pour les qualités vocales, et parfois instrumentales de ces dernières. L'épineuse question de l'exercice de la musique par les religieuses allait de pair avec celle de leur accès à une instruction musicale : à la suite des décrets du concile de Trente, les autorités ecclésiastiques locales décidèrent le plus souvent de faire une différence entre la musique chantée par les nonnes au sein de la clôture, et celle jouée dans les églises conventuelles par des musiciens extérieurs. Si la première catégorie était généralement acceptée, à condition que seules des œuvres sacrées fussent chantées et que l'usage de la polyphonie fût prohibé, la seconde catégorie faisait l'objet d'une approche beaucoup plus circonspecte, les autorités ecclésiastiques considérant que l'emploi de musiciens par les religieuses allait à l'encontre du respect de la clôture¹⁰². Les nombreux documents relevés par les chercheurs dans les archives romaines, toscanes ou vénitiennes indiquent que les réticences des autorités étaient souvent ignorées par les monastères féminins, qui employèrent tout au long de l'époque moderne des musiciens à l'occasion des fêtes solennelles mais aussi pour dispenser des leçons de musique aux religieuses.

¹⁰⁰ Venise, IRE, DER G 2, n° 71, 25 juin 1792.

¹⁰¹ Venise, ASP, *Visite pastorali*, Priuli (1592-1596), Miracoli, 1595, fol. 369, cité par LAVEN (Mary), *Vergins of Venice*, p. 135.

¹⁰² Sur cette question, on consultera MONTFORD (Kimberlyn), « Holy restraint... », *art. cit.*, p. 1007-1026.

La formation musicale dispensée dans les monastères pouvait prendre deux formes : celle d'une initiation au chant et à la musique instrumentale, le plus souvent cantonnée aux instruments à clavier et offerte aux petite filles dont les religieuses assuraient l'éducation (*educande*) au même titre que la lecture et l'écriture ; et celle d'une formation plus aboutie, réservée à un petit nombre de religieuses chargées de superviser l'activité musicale dans certains couvents, plus désireux de promouvoir une offre musicale de qualité. Alors que l'apprentissage de la musique aux *educande* était dans l'immense majorité des cas confié aux religieuses elles-mêmes, la formation des responsables du chœur pouvait être assurée par des musiciens extérieurs. L'exemple de Maria Vittoria Frescobaldi, déjà cité, illustre bien les deux formes d'éducation musicale disponibles dans certains monastères : la religieuse, excellente musicienne, avait appris l'orgue avant d'entrer au monastère mais reçut pendant plusieurs années, au sein même du couvent, des leçons de chant de la célèbre compositrice Francesca Caccini. Le monastère de Santa Verdiana offrait également à ses *educande* des leçons de musique, parfois dispensées par des musiciennes accomplies puisque Maria Vittoria Frescobaldi se vit confier Lucrezia Piccolomini, nièce de son ami le marquis Sinolfo Ottieri, Lucrezia Piccolomini, pour lui apprendre à lire, à écrire, à jouer de la musique et à chanter¹⁰³.

Dans certains cas, il n'est pas impossible que des musiciennes douées, appelées par une vocation religieuse sincère, contraintes par leurs familles ou désireuses pour diverses raisons d'éviter le mariage, aient vu dans l'entrée en religion une façon d'exercer leur art dans un contexte relativement protégé. À celles qui bénéficiaient d'une dot spirituelle insuffisante, les qualités musicales pouvaient ouvrir les portes de monastères prestigieux (cf. *supra*), qui voyaient en elles la possibilité d'améliorer la qualité globale du chœur sans pour autant devoir faire appel à des musiciens extérieurs, chose inconvenante et coûteuse. Cette situation n'était pas rare, comme l'illustre le cas de Chiara Marchesini, acceptée à l'âge de vingt ans au couvent bolonais de Santa Chiara di Jesi, bien que dépourvue de toute dot. Formée à la musique par Giacomo Predieri, elle était à la fois bonne chanteuse et organiste confirmée, ce qui la rendait apte non seulement à faire la basse continue pour le chœur, mais également à faire partie de ce dernier, voire à le diriger¹⁰⁴. Ces qualités étaient d'autant plus appréciées que la plupart des sœurs, recrutées parmi les *educande* du couvent, avaient été formées principalement, si ce n'est exclusivement, par les religieuses du monastère. Chiara Marchesini, en revanche, avait pu apprendre la musique auprès d'un musicien professionnel,

¹⁰³ BELARDINI (Manuela), « Musica dietro le grate... », *art. cit.*, p. 57.

¹⁰⁴ Lettre de Giacomo Predieri au monastère de Santa Chiara di Jesi, 7 novembre 1653, cité par MONSON (Craig), « Ancora uno sguardo... », *art. cit.*, p. 5.

qui continua d'ailleurs à lui donner des leçons pendant plus d'un an après sa prise de voile, grâce à une dispense spéciale accordée exceptionnellement en 1654 afin que la religieuse « puisse se rendre encore plus utile au service du chœur de ce monastère »¹⁰⁵.

L'admission dans un couvent de religieuses formées à la musique permettait aux institutions monastiques de contourner l'interdiction d'employer des musiciens externes pour donner des leçons de musique, accompagner le chœur à l'orgue ou le diriger lors des fêtes solennelles. Dans ce contexte, on ne peut s'étonner de l'accueil généralement chaleureux réservé aux filles du chœur des *ospedali*, qui précisément ne pouvaient quitter leur établissement d'origine qu'après avoir achevé leur formation, ce qui assurait aux couvents des musiciennes accomplies. Il est difficile d'affirmer avec certitude que l'ensemble des *putte* ayant embrassé la vie religieuse avait poursuivi une activité musicale au sein de leur monastère, mais cela est avéré dans deux cas au moins. Instrumentiste de renom, soliste dans le chœur de la Pietà, Andrianna dalla Tiorba fut choisie en 1694 par les gouverneurs pour entrer en religion au monastère de San Girolamo de Serravalle. L'abbé du monastère avait en effet adressé une supplique aux gouverneurs de la Pietà pour

avoir l'une des filles du chœur de ce lieu pieux, afin qu'elle apprenne la musique aux religieuses de ce monastère et joue pour elles, s'engageant à subvenir aux besoins de la fille qui leur sera attribuée aux frais du monastère et sans aucune dépense de ce lieu pieux ni de la fille, ajoutant en outre une contribution annuelle liée au mérite et au talent de ladite fille¹⁰⁶.

Entrée dans le monastère la même année, elle y prononça ses vœux solennels en 1699 mais retourna à la Pietà l'année suivante, après que les autorités ecclésiastiques de Serravalle lui aient interdit toute activité musicale¹⁰⁷.

Cinquante ans plus tard, c'était l'organiste des Mendicanti, Cattarina Visentini, qui était acceptée comme novice dans le monastère de Santa Giulia de Brescia, « étant donnée son habileté à jouer de l'orgue »¹⁰⁸. Les gouverneurs de l'*ospedale* rappelaient qu'il était habituel pour ce monastère « d'agréger à lui quelque fille des *ospedali* vénitiens, de mœurs exemplaires, connaissant le chant et la musique instrumentale »¹⁰⁹. Ces deux exemples indiquent que les institutions vénitiennes pouvaient être perçues comme un vivier

¹⁰⁵ Rome, Archivio segreto vaticano, *Congregazione dei vescovi e regolari – sezione monache*, septembre - décembre 1654, 27 novembre 1654, cité par MONSON (Craig), « Ancora uno sguardo... », *art. cit.*, p. 5.

¹⁰⁶ Venise, ASV, *OLP*, b. 688, p. 186, 22 août 1694.

¹⁰⁷ WHITE (Micky), « Biographical notes »..., *art. cit.*, p. 82.

¹⁰⁸ Venise, IRE, MEN C 4, p. 1341, 1^{er} mai 1744.

¹⁰⁹ Venise, ASV, *OLP*, 1^{er} mai 1744.

d'enseignantes au talent musical avéré, mais également à la moralité indubitable, qui convenaient donc parfaitement au double rôle de religieuse et de maîtresse du chœur au sein d'un couvent. L'existence d'un véritable réseau de recrutement est en outre confirmée par les députés aux filles des Mendicanti qui rappelèrent, au moment où Cattarina Visentini entra à Santa Giulia de Brescia, que cette dernière avait été recommandée au monastère par les Carmes déchaux afin de remplacer une ancienne musicienne des Incurabili, entrée en religion dans ce même monastère plus de trente ans auparavant et décédée depuis peu¹¹⁰.

Si Andrianna della Tiorba n'entra finalement en religion qu'en 1699, le fait qu'un couvent aussi éloigné que celui de Serravalle soit venu jusque dans la Dominante chercher une religieuse apte à enseigner la musique était un signe de la renommée des *ospedali*, mais aussi du fait qu'il était couramment admis que les *putte* qui les quittaient pour entrer dans les ordres continuaient à exercer une activité musicale après leur prise de voile. C'est également ce que laissait entendre un témoignage très certainement apocryphe, mais vraisemblable, censé être un rapport rédigé vers 1735 par les députés de la Pietà au sujet du mariage d'Apollonia di Coro avec un chirurgien sexagénaire, Liberal Batoglia¹¹¹. Le document relate l'histoire de la chanteuse, qui aurait toujours refusé de se marier, « ayant l'idée de servir Dieu ou dans un cloître [...] ou dans ce chœur » et exprimant en 1720 le souhait « de se faire moniale dans un couvent de Romagne avec la charge d'y enseigner la musique ». Que l'événement soit réellement advenu ou non, la chose était suffisamment entrée dans les habitudes pour qu'une contrefaçon de document officiel en fasse état.

Si l'on considère qu'une partie des anciennes musiciennes d'*ospedale* devenues religieuses étaient des solistes reconnues qui avaient atteint un certain âge, on peut émettre l'hypothèse que le couvent apparaissait pour d'anciennes gloires des chœurs comme une possibilité de poursuivre une carrière musicale. En effet, les solistes des *ospedali*, instrumentistes mais surtout chanteuses, étaient condamnées, leur talent s'amenuisant avec l'âge, à céder la place à des musiciennes plus jeunes, qu'elles avaient parfois elles-mêmes formées. C'était très certainement le cas d'Elisabetta Cattaneo, fille du chœur des Mendicanti qui entra au monastère de San Giuseppe, à Bari, à l'âge de trente-huit ans. La chanteuse des Derelitti Lucia Bianchi, qui fut acceptée en 1792 dans le couvent du Corpus Domini de Conigliano, n'apparaissait plus sur les livrets de motets ou d'oratorios depuis 1789. Le cas d'une autre chanteuse du même *ospedale*, Laura Conti, est encore plus frappant : entrée en

¹¹⁰ Venise, ASV, OLP, b. 655, 1^{er} mai 1744.

¹¹¹ *Pseudo relazione dei deputati dell'ospedale della Pietà sul collocamento di Apollonia figlia di coro*, Venise, IRE, SOC G 7, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., « Materiali documentari », p. 380.

1782 comme novice chez les franciscaines vénitiennes de Santa Maria del Pianto, elle avait achevé sa carrière comme soliste depuis six ans lors de sa première demande, l'année précédente.

S'il est peut-être excessif d'affirmer, comme le fait Kimberlyn Montford, que les religieuses « échangeaient l'expérience du mariage et des enfants, de la liberté de mouvement et de l'accès au monde extérieur contre la liberté d'obtenir des opportunités religieuses, intellectuelles et musicales », il n'en est pas moins vrai que vocation musicale et vocation religieuse se mêlaient certainement dans le cas des *putte* faisant le choix de la vie monacale¹¹². De fait, la formation dispensée dans les *ospedali* visait à faire des filles du chœur à la fois de bonnes chrétiennes et d'excellentes musiciennes, ce qu'elles pouvaient continuer d'être en entrant dans les ordres. Dans un contexte laissant peu de choix à celles qui désiraient poursuivre l'exercice de la musique, puisque toute activité musicale était théoriquement interdite aux *putte* qui se mariaient et que celles qui restaient dans l'*ospedale* perdaient rapidement leur statut de soliste au profit de musiciennes plus jeunes, le couvent pouvait effectivement apparaître comme une opportunité de concilier vie religieuse intense et exercice professionnel de la musique. Cette aspiration des *putte* au statut de musicienne confirmée au sein des monastères était bien comprise des autorités religieuses comme des gouverneurs des *ospedali*, qui laissaient la possibilité aux novices de revenir sur leur choix, pour peu qu'elles réintègrent leur institution d'origine. À la Pietà, cela fut le cas à plusieurs reprises au début du XVIII^e siècle, les documents administratifs dissimulant peut-être un système de sorties temporaires accordées pour quelques années aux *putte* allant enseigner la musique dans un couvent sans pourtant avoir l'intention d'y prendre le voile.

Cette hypothèse pourrait être confirmée par le cas de Prudenza Liera, qui avait obtenu en 1711 l'autorisation d'entrer comme novice au monastère de San Paris de Trévis, y avait prononcé ses vœux solennels le 3 mars 1713 et avait informé en 1715 les gouverneurs des Mendicanti de son mariage avec un Trévisan, Pietro Brochi¹¹³. Il est probable que l'unique raison pour laquelle l'ancienne *putta* avait prévenu les gouverneurs était que ces derniers continuaient de lui verser, deux fois par an, les intérêts du capital qu'elle avait déposé dans les caisses de l'institution. Mais le manque de réaction, aussi bien de la part de l'*ospedale* que de celle du monastère, laisse supposer que la musicienne n'avait pas réellement prononcé de vœux solennels et s'était contentée de prolonger sa période de noviciat avec la bénédiction de la mère supérieure du couvent, qui avait attesté de l'entrée effective en religion afin de

¹¹² MONTFORD (Kimberlyn), « Holy restraint... », *art. cit.*, p. 1026.

¹¹³ Venise, ASV, *OLP*, b. 648, 3 mars 1713 et 11 août 1715.

toucher la dot spirituelle due par l'*ospedale*. Il ne s'agit là que de suppositions, mais les lacunes de la documentation laissent apparaître clairement une souplesse bien plus grande que ne le laisserait deviner la réglementation. La part de réalité entre vocation religieuse, calcul financier et possibilité de poursuivre une carrière musicale reste difficile à cerner, mais la variété des cas rencontrés indique une conscience très nette, aussi bien de la part des *putte* que des institutions qui les accueillait, des possibilités que leur offrait la formation qu'elles avaient reçue.

Il semblerait ainsi que les pensionnaires des *ospedali* ayant choisi d'entrer dans les ordres n'aient pas été touchées par le phénomène des réclusions forcées si diffus à Venise à l'époque moderne. Si pour Maria Vittoria Frescobaldi, l'exercice de la musique avait pu être perçu comme un pis-aller à une prise de voile non désirée¹¹⁴, il semblerait que les *putte* aient vu dans l'exercice de la musique une façon d'accéder à la vie cloîtrée, qu'il leur aurait sans doute été difficile d'embrasser avec la seule dot spirituelle offerte par leur *ospedale*. La formation musicale reçue dans les *ospedali* permit visiblement à certaines filles du chœur d'accéder au statut de religieuses choristes dans des monastères réputés, accueillant traditionnellement citoyennes et patriciennes. Il est possible que certaines d'entre elles y aient eu une activité de composition, même si les archives des *ospedali* et celles des monastères choisis par les *putte* restent muettes à ce sujet. La chose n'était pas rare, Patricia Adkins-Chiti ayant recensé six-cents religieuses compositrices dans la péninsule italienne au XVII^e siècle¹¹⁵. Le choix de la vie religieuse semblait donc lier, dans le cas des pensionnaires des *ospedali*, une véritable vocation née de l'intense vie spirituelle qu'elles menaient dans les institutions vénitiennes, et un pragmatisme certain, la prise de voile permettant aux moins douées ou aux plus âgées d'entre elles de poursuivre une activité musicale intense et valorisante dans le cadre protégé du monastère.

¹¹⁴ Le choix de la vie religieuse n'avait apparemment pas été libre pour la musicienne, comme le rappelait un document indiquant « *di suor Maria Vittoria dicevano non voler esser monaca [...] che si è monacata contro sua voglia* » (Florence, Archivio di Stato, *Nunziatura apostolica*, b. 657, vol. II, fol. 112, cité par BELARDINI (Monica), « Musica dietro le grate... », *art. cit.*, p. 53).

¹¹⁵ La liste des religieuses compositrices identifiées par Patricia Adkins-Chiti se trouve dans CARBONI (Domenico) (dir.), *In onore di Suor Isabella Leonarda (1620-1704)* [colloque, Rome, 2004] et *Le voci inascoltate delle donne* [colloque, Rome, 2005], Rome : Colombo, 2006, 186 p.

CHAPITRE 3

ACTIVITÉ MUSICALE ET DYNAMIQUE SOCIALE

Chez les patriciens, les cas d'oppositions aux noces imposées augmentaient, dégénéralant parfois en rébellions ouvertes et en fugues qui contraignaient l'État à intervenir [...]. À partir de la moitié du siècle, l'augmentation vertigineuse de la pratique du mariage clandestin était une source d'inquiétude constante pour les familles des couches élevées du patriciat. Ce qui vacillait alors était l'autorité du père et du mari : « alors, les épouses et les enfants se rebellaient et faisaient preuve d'une agitation toujours plus préoccupante, mettant ainsi en péril les bases sur lesquelles l'institution familiale était construite »¹. [...] La liberté de sentiments était ardemment désirée et faisait changer la société².

Au XVIII^e siècle, la République de Venise fut marquée, plus encore peut-être que d'autres états de la péninsule italienne, par une aspiration de la part des jeunes gens à obtenir le droit d'exprimer leurs sentiments, notamment dans le domaine amoureux. Cette tendance, étudiée par Tiziana Plebani, pouvait s'expliquer par l'échec des stratégies matrimoniales du patriciat, qui avait contraint une partie minime de ses membres à des alliances politiques ou économiques, ce qui n'avait rien d'exceptionnel, mais également condamné au célibat la majorité de ses enfants³. Les aspirations des jeunes gens à une plus grande liberté de choix et la revendication de la valeur du sentiment amoureux face aux devoirs filiaux étaient particulièrement remarquables dans le cas des familles patriciennes, qui voyaient vaciller tout un système de valeur. Cependant, les élites n'étaient pas les seules à être touchées par ce phénomène et l'ensemble de la société vénitienne connaissait alors une profonde transformation. L'évolution des mœurs et la place plus grande laissée au sentiment amoureux dans la société transparaissaient notamment à travers les pièces de théâtre à succès, qui mettaient en scène non plus des alliances illicites résolues par la découverte d'une noble naissance, mais des mésalliances perçues comme acceptables.

Les pensionnaires des *ospedali*, pour cloîtrées qu'elles fussent théoriquement, n'étaient pas étrangères à ce mouvement global, et l'on percevait chez elles et chez leurs prétendants l'aspiration à une liberté plus grande pour choisir leur époux, convoler en justes

¹ COZZI (Gaetano), « Note e documenti sulla question del "divorzio" a Venezia (1782-1788) », dans *Annali dell'istituto storico italo-germanico in Trento*, n° 7, 1981, p. 279.

² PLEBANI (Tiziana), « Socialità e protagonismo femminile nel secondo Settecento », dans FILIPPINI (Nadia Maria) (dir.), *Donne sulla scena pubblica : società e politica in Venete tra Sette e Ottocento*, Milan : FrancoAngeli, 2006, p. 69-70.

³ PLEBANI (Tiziana), *Un secolo di sentimenti. Amori e conflitti generazionali nella Venezia del Settecento*, thèse de doctorat, Venise : Université Ca'Foscari, 2010.

noces au moment qui leur paraissait le plus opportun et obtenir la permission d'exercer leur talent en dehors des grilles de leur institution. Les mesures prises par les gouverneurs sous couvert de l'autorité parentale et de l'affection paternelle étaient considérées comme coercitives et de plus en plus de *putte* mettaient à profit leurs réseaux de parentèle ou de clientèle pour obtenir une liberté de choix qui leur était auparavant déniée.

I. Le industrie amoureuse⁴. Désirs amoureux et conditions théoriques du mariage

La réclusion dans les conservatoires n'était pas synonyme d'isolement. Les liens avec les familles restaient très intenses, si l'on en croit les tentatives continuelles pour régler le va-et-vient continu dans les parloirs et l'entrée des parents, surtout s'ils étaient de la famille lointaine et de sexe masculin : cela permettait de regarder à la dérobée les frères, les cousins, les oncles ou les neveux des autres pensionnaires et parfois d'en être vues. On trouve plusieurs cas de mariages conclus de cette façon et l'on peut supposer que les jeunes filles aient volontiers suggéré ou recommandé quelque compagne à leurs propres familiers et vice-versa. Les sorties, souvent fréquentes, pour raisons de santé, pour des séjours à l'extérieur plus ou moins longs, favorisaient les connaissances et les rencontres : ce n'est pas un hasard si de nombreux mariages se concluent à l'occasion de visites chez des parents. Il s'agit de toute évidence d'opportunités que les élèves et les futurs époux savaient cueillir, en dépit des angoisses de séparation continuellement répétées et, donc, évidemment déçues⁵.

Les conditions de rencontre proposées aux pensionnaires des *ospedali* ne devaient guère être différentes de celles dont disposaient les femmes recluses dans les conservatoires romains. Les affirmations d'Angela Groppi au sujet de Rome pourraient en effet convenir au cas vénitien, les *putte* profitant certainement des nombreuses opportunités que leur offrait l'activité musicale pour rencontrer de potentiels prétendants. Il était attendu de ces derniers qu'ils ne fréquentent pas les lieux de mauvaise vie, qu'ils soient de bons chrétiens et qu'ils aient une situation suffisamment stable pour pouvoir nourrir une famille, ce qui permettait également de s'assurer que la formation musicale de leur future épouse ne serait pas utilisée à des fins vénales. Les *putte* devaient elles aussi remplir un ensemble de critères, qui n'étaient

⁴ *Le industrie amoroze, dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani in S. Moisè l'autunno dell'anno 1778*, Venise : s. n., 1778, 64 p.

⁵ GROPPI (Angela), *I conservatori della virtù. Donne recluse nella Roma dei Papi*, Roma : Laterza, 1994, p. 216-217.

guère dissemblables de ceux attendus de toute bonne épouse formée dans une institution religieuse, à cette différence qu'elles avaient bénéficié d'une instruction probablement supérieure à la majorité de leurs consœurs populaires, ce qui leur offrait un avantage supplémentaire sur le marché matrimonial.

1. « Il semble que des enfants élevés avec tant de soin devraient former [...] des mères de famille chastes et laborieuses »⁶

Si Pierre-Jean Grosley ironisait sur l'éducation dispensée dans les *ospedali*, qui lui semblait plus à même de former des courtisanes de haut rang que de bonnes mères de famille, le but avoué des gouverneurs était pourtant d'offrir à leurs pensionnaires à la fois une formation professionnelle et l'instruction minimale attendue d'une jeune fille en âge de se marier, tout en se portant garants de la vertu des candidates au mariage. Au même titre que l'entrée dans les ordres, le mariage était en effet perçu comme l'une des finalités de l'éducation offerte aux *putte*, qui pouvaient, grâce à la bonne réputation dont elles jouissaient et à la dot offerte par les *ospedali*, trouver sans peine un établissement, si elles le souhaitaient. Destinées à devenir des « mères de famille chastes et laborieuses », selon le mot de l'abbé Richard⁷, les *putte* recevaient une éducation adaptée au but qui leur était assigné dès leur entrée dans l'*ospedale* : servir Dieu et la République, au sein de l'institution, en entrant au couvent ou en se mariant et éduquant leurs enfants selon les préceptes qui leur avait été inculqués.

Les textes normatifs rédigés par les congrégations et les décisions prises au long de l'époque moderne rappelaient ce but, le choix même des enseignements dispensés aux pensionnaires féminines des *ospedali* visant à en faire de bonnes chrétiennes et des femmes vertueuses et capables de contribuer aux frais du ménage par leur travail. Les deux qualités de la mère de famille mises en exergue par l'abbé Richard étaient effectivement les qualités principales exigées des *putte*, auxquelles s'ajoutait l'obéissance. La plupart des traités publiés à l'époque moderne et évoquant l'importance de l'éducation des filles pour en faire de bonnes mères de familles reprenaient ces catégories. Celui de Fénelon, par exemple, *De l'éducation des filles*, publié en 1687, évoquait ainsi les qualités naturelles qui, exacerbées par une éducation adéquate, feraient des femmes de parfaites maîtresses de maison.

⁶ RICHARD (Jérôme, abbé), *Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle*, Dijon : F. Desventes / Paris : M. Lambert, 1766, vol. v, p. 248

⁷ Notons toutefois que l'abbé Richard réservait cette phrase aux enfants fréquentant les écoles paroissiales romaines, regrettant qu'elles ne parviennent pas à mener à bout leur mission d'évangélisation.

La nature leur a donné en partage l'industrie, la propreté et l'économie, pour les occuper tranquillement dans leurs maisons. [...] Une femme judicieuse, appliquée et pleine de religion est l'âme d'une grande maison ; elle y met l'ordre pour les biens temporels et pour le salut. Les hommes mêmes, qui ont toute l'autorité en public, ne peuvent par leurs délibérations établir aucun bien effectif, si les femmes ne leur aident à l'exécuter. Le monde n'est point un fantôme ; c'est l'assemblage de toutes les familles ; et qu'est-ce qui peut les policer avec un soin plus exact que les femmes qui, outre leur autorité naturelle et leur assiduité dans leur maison, ont encore l'avantage d'être nées soigneuses, attentives au détail, industrieuses, insinuantes et persuasives ?⁸

Si l'on en croit les moralistes espagnols des XVI^e et XVII^e siècles, une bonne épouse était avant tout une épouse chrétienne, n'oubliant jamais que le mariage était un sacrement, ce qu'avait rappelé le concile de Trente⁹. L'épouse chrétienne devait remplir un certain nombre de devoirs moraux et spirituels : obéissante envers son mari, elle devait faire preuve à son égard de patience, de compréhension et d'abnégation ; fidèle, chaste et pudique, c'était sur elle que reposait la réputation de sa maison ; laborieuse, elle devait éviter à tout prix l'oisiveté, mère de tous les vices¹⁰. Outre les devoirs envers son époux, la femme mariée devait se montrer une chrétienne irréprochable, aller régulièrement à la messe, entendre les sermons, se confesser fréquemment, faire ses prières, élever ses enfants dans la crainte de Dieu et pratiquer les œuvres de miséricorde. L'attitude exigée des *putte* des institutions vénitienes n'était guère éloignée de celle que l'on attendait d'une parfaite épouse chrétienne, et l'éducation reçue visait à s'en assurer, comme le rappelaient les gouverneurs des Mendicanti en précisant les devoirs de la prieure :

Elle devra tout particulièrement veiller à ce que les filles, petites et grandes, s'appliquent et s'exercent au travail des cordes, des glands ou autre travail bon et utile, qu'elles apprennent et récitent la doctrine chrétienne et qu'elles disent chaque jour les oraisons, les litanies et autres selon l'usage de ce lieu pieux, et en somme qu'elles soient élevées et habituées à faire des exercices bons, saints et utiles, et dans la crainte de Dieu et les bonnes mœurs, en faisant encore en sorte que celles qui en montreraient les capacités apprennent auprès des jeunes filles qui sauraient la lecture et toute autre vertu pour lesquelles elles seraient aptes et qui pourrait également leur être enseigné dans ce lieu par d'autres pensionnaires. Il en sera encore de même pour les femmes chargées de la filature et d'autres travaux qui leur ont été confiés, qui devront fréquenter les exercices spirituels d'oraisons quotidiennes selon l'usage, les messes et les autres offices divins, et surtout [la prieure] devra veiller à ce qu'elles vivent calmement et charitablement en toute

⁸ FÉNELON, *De l'éducation des filles* (1687), éd. par C. Defodon, Paris : Hachette, 1881, p. 3-6.

⁹ Concile de Trente, XXIV^e session, « Canon sur le sacrement du mariage », dans *Les conciles œcuméniques*, op. cit., p. 754.

¹⁰ Sur les vertus exigées de l'épouse chrétienne en Espagne à l'époque moderne, on consultera avec profit BARBAZZA (Marie-Catherine), « L'épouse chrétienne et les moralistes espagnols des XVI^e et XVII^e siècles », dans *Mélanges de la Casa de Velasquez*, vol. XXIV-1, 1988, p. 99-137.

amitié, sans tumulte, sans rancœurs et sans malveillance, en s'y appliquant le mieux possible¹¹.

Les qualités exigées d'une bonne épouse vénitienne au XVIII^e siècle n'étaient donc guère différentes de celles que l'on attendait d'une chrétienne espagnole un siècle auparavant, et les comédies de Goldoni présentaient de nombreux exemples de femmes répondant à tous ces critères. Dans *La putta onorata*, la marquise Beatrice faisait ainsi à son mari la liste de ses qualités, insistant sur ses capacités de discernement, sa délicatesse et sa vertu, toutes de notoriété publique¹². Le personnage principal de la pièce, une blanchisseuse prénommée Bettina, faisait elle aussi le portrait de la fiancée idéale, qui aurait bonne réputation, appartiendrait au même milieu que son futur époux, serait « modeste et sans ambition » et apporterait en dot non des biens mais sa capacité à gouverner une maison¹³. Dès 1701, Apostolo Zeno avait fait de sa Griselda un modèle d'abnégation, la jeune paysanne démontrant ses qualités en acceptant toutes les humiliations de son époux avant d'être réhabilitée, se montrant ainsi digne de l'élévation sociale que lui avait procurée son mariage avec un gentilhomme¹⁴. La patience, la fidélité, la compréhension et l'abnégation dont, selon les moralistes espagnols des siècles précédents, devait faire preuve l'épouse chrétienne à l'égard de son mari, fut-il d'un caractère difficile, étaient également exaltés par Goldoni dans *La buona moglie*, suite de *La putta onorata*, qui faisait le portrait de Bettina qui, une fois mariée et mère de famille, ramenait avec douceur, patience et compréhension, son mari à la réalité de ses devoirs conjugaux et de sa situation sociale¹⁵.

Si les comédies de Goldoni ne prétendaient pas être un exact reflet de la réalité, elles présentaient toutefois comme parangon de vertu des femmes possédant les qualités exigées des pensionnaires des *ospedali*, notamment la modestie, la pudeur et le refus de l'oisiveté. Les

¹¹ *Capitoli... Mendicanti*, op. cit., chap. xv, p. 70-71.

¹² « *Che potete dire di me ? / Andate, andate, fatemi questo servizio / È nota la mia prudenza... / Gnora sì / Si sa la mia delicatezza. / Gnora sì / Son una donna d'onore / Gnora sì* » (GOLDONI (Carlo), *La putta onorata* (1748), acte I, scène I).

¹³ « *Me ricordo che me contava la bon'anema de mia nona, e anca de mia mare che ai so zorni se stimava più una puta da ben che una puta rica. Che quando un pare voleva maridar un fio, el cercava una puta de casa soa, modesta e senza ambizion, e nol ghe pensava né de nobiltà, né de bezzi, perchè el diseva che la mazor dota che possa portar una mugier, xe el giudizio de saver governar una casa. Ma adesso se vede tuto el contrario. Una povera puta da ben, anca che la sia bela, nissun la varda. Per maridarse ghe vol do cosse : o assae bezzi, o poca reputazion* » (*Ibid.*, acte I, scène 10).

¹⁴ *Griselda, drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Casciano l'anno 1701*, Venise : Nicolini, 1701.

¹⁵ La pièce s'achevait en particulier par un sonnet exaltant les qualités de la bonne épouse, dont avait fait preuve Bettina : « *Per poderse vantar Bona Mugier / Bisogna a so mario portar respeto, / Solamente per lu sentir afeto / E far, quando bisogna el so dover. / Non bisogna pretender de saver, / Né sa da far le cosse per despeto. / E se avesse el mario qualche defeto, / Soportarlo bisogna, e no parer. / Quela è Bona Mugier, che i fati soi / Sa far in casa, e mai no fa la mata, / E no gh'ha in testa el fumo de rafioi. / Ma una Bona Mugier cussi ben fata, / Bona per el consorte e per i fioi, / Tuti la cerca, ma nissun la cata.* » (GOLDONI (Carlo), *La buona moglie*, acte III, scène 22).

qualités nécessaires à une bonne maîtresse de maison étaient inculquées dès leur enfance aux *putte*, qui apprenaient à lire, écrire et compter, ce qui s'avérait indispensable à celles qui épousaient des artisans qu'elles devaient seconder dans leur activité. L'importance accordée par les gouverneurs à l'apprentissage de la doctrine chrétienne et à la fréquentation régulière des sacrements constituait également, pour les futurs époux, l'assurance que leur future épouse se montrerait vertueuse et obéissante, tout en élevant ses enfants dans un climat de piété. Enfin, la formation musicale d'une partie des *putte* était un aspect relativement inusité de la formation des filles à Venise à l'époque moderne et donnait aux filles du chœur un attrait supplémentaire. Même si toute exhibition publique leur était en théorie interdite, le fait qu'elles puissent avoir une pratique musicale domestique les assimilait aux jeunes filles citoyennes ou patriciennes, dont l'éducation prenait en compte l'apprentissage précoce de la musique.

2. L'obtention de la dot

Si l'éducation reçue au sein des *ospedali* offrait en théorie aux prétendants certaines garanties sur la vertu, la pudeur, la modestie et les aptitudes au travail des *putte*, ces dernières n'obtenaient dot et autorisation de quitter leur institution que sous certaines conditions. Ainsi, il était interdit aux trop jeunes filles de se marier, l'âge nubile était fixé par l'Église, depuis le XIV^e siècle, à quatorze ans pour les filles, douze ans pour les garçons¹⁶. En outre, elles devaient être, selon les termes employés par les gouverneurs des *Derelitti*, « en état de se marier » et souhaiter le faire, ce qui ne faisait que reprendre les décrets du concile de Trente, qui avaient rappelé l'importance du consentement¹⁷. Certaines conditions supplémentaires, édictées par la congrégation de chaque *ospedale*, devaient en revanche être remplies : il était ainsi prévu que la dot et l'autorisation de convoler en justes noces ne fussent délivrées qu'aux pensionnaires ayant rempli leurs obligations à l'égard de l'institution, ce qui consistait, pour les musiciennes faisant partie de la classe des *essercitanti*, à former au moins deux *putte* susceptibles de leur succéder et à avoir servi le chœur pendant au moins dix ans¹⁸. En outre,

¹⁶ « Si, en dépendance du droit romain, l'Église avait [...] fixé, au XIV^e siècle, l'âge matrimonial à quatorze ans pour les garçons et douze ans pour les filles, la plupart des auteurs admettaient cependant que le mariage fût validement contracté dès l'acquisition de la puberté physique, qui ne coïncide pas nécessairement avec la puberté légale et l'on commentait par l'adage : *malitia supplet aetatem* » (VALDRINI (Patrick) *et alii*, *Droit canonique*, Paris : Dalloz, 1989, p. 398).

¹⁷ Concile de Trente, XXIV^e session, « Canons sur la réforme concernant le mariage », chap. IX, dans *Les conciles œcuméniques*, *op. cit.*, p.1543.

¹⁸ « *Doveranno li quattro deputati sopra le figliuole che saranno pro tempore procurare con tutta carità et applicatione di maritar o monacar in buona congiuntura quelle figliuole che saranno in età et in grado d'esser*

filles du commun et filles du chœur ne pouvaient se marier qu'après que leur soupirant ait été accepté par la congrégation de leur institution, après examen de son état de célibataire et de sa capacité financière à faire face aux besoins du ménage. Dans le cas où il épouserait une musicienne, il devait en outre s'engager à ne jamais la laisser exercer ses talents en public.

Si les décisions successives prises par les différentes congrégations permettaient de relever l'ensemble des conditions que les *putte* devaient remplir pour obtenir l'autorisation de se marier, l'importance était mise dès l'origine sur le choix judicieux du prétendant, notamment à la Pietà où le risque était grand de voir les anciennes pensionnaires, enfants abandonnées dépourvues de tout lien familial, être dépossédées de leur dot puis rejetées par leur époux. Les statuts de cet *ospedale* insistaient sur le rôle des députés aux filles, qui devaient s'assurer de la bonne volonté du prétendant et de sa moralité :

Lorsque se présentera l'occasion de marier les filles du lieu, aussi bien celles de l'intérieur, celles *di ritorno* et celles de l'extérieur, les deux gouverneurs susdits devront recevoir les ordres des présidents pour se renseigner sur la condition des sujets proposés afin de référer ensuite à la pieuse congrégation les informations recueillies avant que ne soit votée l'attribution de la dot¹⁹.

Les députés devaient juger de la réputation du futur mari, de sa piété, de ses fréquentations et de ses capacités à assurer l'entretien du ménage ou, comme l'écrivait Volkmann en 1770, vérifier qu'il pourrait « bien traiter sa femme et la nourrir honnêtement »²⁰. Pour ce faire, ils n'hésitaient pas à se rendre dans le quartier de résidence du prétendant, où ils interrogeaient les voisins et s'enquéraient auprès du prêtre en charge de la paroisse des habitudes religieuses du requérant. C'est ce que l'on peut déduire de deux rapports des députés aux filles de la Pietà, datés de 1750 et 1751 et relatifs à deux prétendants souhaitant épouser deux filles du chœur, Maddalena dalla Viola et Gottarda dite Maria di Coro. Le premier, Leopoldo Rodella, faisait l'objet d'un rapport extrêmement élogieux : jouissant d'une excellente réputation, il était qualifié par son confesseur de « jeune homme de mœurs excellentes et exemplaires, fréquentant les très saints sacrements et faisant preuve d'une piété chrétienne véritable et profonde ». En outre, il jouissait d'un emploi honorable auprès de la douane de mer et vivait

logate, mentre tale fosse la loro intentione, con riguardo sempre come è di dovere alle prime venute nel luoco e che haveranno fatto con pontualità la parte loro » (Capitoli... Derelitti, op. cit. p. 60). Si les statuts des Derelitti rappelaient la nécessité de remplir les conditions requises pour obtenir l'autorisation de se marier, l'engagement décennal exigé des musiciennes se trouve dans une décision de la congrégation des Mendicanti datée du 13 mai 1676 (Venise, IRE, MEN C 2, fol. 175, 13 mai 1676).

¹⁹ *Capitoli... Pietà, op. cit., p. 15.*

²⁰ VOLKMANN (D. J. J.), *Historisch-Kritische Nachrichten von Italien*, Leipzig : Caspar Fritsch, 1770, vol. III, p. 616.

en bonne intelligence avec ses frères, qui se déclaraient ravis du mariage²¹. Les députés de la Pietà se montraient moins dithyrambiques sur le prétendant de Maria di Coro, le barbier et perruquier Andrea Gasparini, qualifié simplement d'« homme de bonnes mœurs, appliqué à son métier, qui lui permet de gagner médiocrement sa vie »²².

Lorsque le métier du prétendant n'était pas jugé suffisamment rémunérateur pour permettre au futur mari de subvenir aux besoins de son épouse et des enfants à venir, les députés craignaient que la tentation d'exploiter les talents de musicienne de la *putta* ne fut trop grande. En outre, le risque était grand de voir l'époux s'approprier une dot qui aurait dû, en théorie, rester à la disposition de la jeune femme. De fait, en 1785, les gouverneurs de la Pietà déploraient que la dot concédée à leurs protégées fut « l'unique objet pour lequel [étaient] sollicitées les enfants », regrettant que celles-ci se laissent parfois abuser par leurs prétendants et ne se privant pas, le cas échéant, de faire part de leurs réserves à la congrégation²³. Ce fut le cas, par exemple, en 1748, lorsque les députés aux filles tentèrent de dissuader la violoniste Samaritana d'épouser Matteo Passarin, prédisant que le mariage « se révélerait pour elle fort peu heureux », sans que l'on connaisse les motifs de leur circonspection²⁴. Cette opinion semblait toutefois justifiée, puisque neuf mois après le mariage, qui avait eu lieu sans que la dot complète ne soit versée à la musicienne, cette dernière exprimait à la congrégation ses regrets de n'avoir pas suivi les conseils des députés, indiquant que Matteo Passarin l'avait abandonnée après avoir dépensé les vingt-cinq ducats de dot que l'*ospedale* lui avait concédée. Enceinte, elle suppliait la congrégation de lui accorder le restant de la dot qui lui avait été originellement refusé, soit 95 ducats, afin qu'elle puisse subvenir à ses besoins et à ceux de son enfant²⁵.

Cet exemple illustre le fait que la dot n'était pas un dû, l'*ospedale* restant seul juge des sommes à accorder aux *putte* qui se mariaient. Toutefois, si une partie des sommes offertes

²¹ Venise, ASV, OLP, b. 668, 27 août 1751.

²² Venise, ASV, OLP, b. 668, 10 avril 1750.

²³ Venise, ASV, OLP, b. 683, 25 février 1785 n. st. Lorsque la dot était inhabituellement importante, en raison des biens propres que possédait la *putta*, les gouverneurs pouvaient exiger du prétendant la rédaction d'un contrat de mariage, dans lequel il s'engageait à conserver et faire fructifier l'apport de sa future épouse afin de pouvoir, le cas échéant, rendre à l'*ospedale* ou aux descendants de son épouse des biens de valeur égale ou supérieure à ceux qu'il avait reçus. Ce fut le cas, par exemple, aux Mendicanti, où Agostino Viani signa un contrat de mariage avant d'épouser la musicienne Maria Padovana, pourvue d'une dot de 1 769 ducats et 12 *grossi* (Venise, IRE, MEN B 5, 26 septembre 1717).

²⁴ Les archives de la Pietà ne conservent pas la trace du rapport initial des députés aux filles, mais le compte-rendu d'une réunion du 14 mars 1749 permet d'en connaître en partie la teneur (Venise, ASV, OLP, b. 667, 14 mars 1749).

²⁵ Venise, ASV, OLP, b. 667, 14 mars 1749 et 18 avril 1749. Bien que la requête de la musicienne ait été refusée, il semblerait que les gouverneurs de la Pietà aient fait appel à plusieurs reprises à Samaritana pour réaliser des copies de musique et accueillir des filles du chœur en villégiature, contribuant ainsi financièrement à sa subsistance (WHITE (Micky), *Biographical notes...*, art. cit., p. 93).

aux candidates au mariage était attribuée par l'institution, il n'était pas rare que les dots soient également constituées par des legs testamentaires, qui liaient les gouverneurs. C'était le cas à la Pietà, où la dot, originellement fixée à dix ducats, avait atteint au début du XVIII^e siècle les cinquante ducats, dont la moitié était fournie par le legs Sebastiano Venier. C'étaient ces vingt-cinq ducats que les gouverneurs avaient été contraints de verser à Samaritana, quand bien même cette dernière aurait passé outre leurs conseils. À la fin du siècle, la dot des *putte* de la Pietà avait atteint cent-vingt, puis 195 ducats, les pensionnaires élevées sur la Terre ferme (*figlie di ritorno*) ne jouissant toujours que de cinquante ducats. Au milieu du XVIII^e siècle, les filles du commun avaient pu obtenir la même somme que leurs camarades du chœur, grâce au legs d'Anna Maria Righeti²⁶. Les sommes offertes aux *putte* des autres *ospedali* étaient relativement comparables, puisqu'elles se situaient au XVIII^e siècle à cent-douze ducats aux Incurabili, 137 ducats et douze *grossi* aux Mendicanti et de cent-cinquante à trois-cents ducats aux Derelitti²⁷.

La dot était toujours constituée pour partie d'un don provenant directement de l'*ospedale* et d'une somme extraite des capitaux déposés par legs dans les caisses de l'institution, ce qui se traduisait par une grande flexibilité des gouverneurs dans l'attribution de ces sommes. La congrégation des Mendicanti avait ainsi décrété, en 1676, la possibilité de doubler la dot des musiciennes qui auraient particulièrement bien servi le chœur²⁸, tandis que les statuts des Incurabili prévoyaient que les gouverneurs chargés d'administrer la succession Grimani puissent donner aux candidates au mariage certaine somme prévue par le testament « en sus de l'aumône faite habituellement par ce lieu pieux »²⁹. En outre, les *putte* pouvaient éventuellement bénéficier de la générosité d'un admirateur ou d'une protectrice pour venir grossir une dot jugée trop mince : si l'on en croit le voyageur anglais Joseph Spence, de passage à Venise en 1741, c'est ce qui permit à l'une des plus célèbres chanteuses des Incurabili, Emilia Cedroni, d'épouser un gentilhomme³⁰.

²⁶ Venise, ASV, OLP, b. 693, *passim*.

²⁷ Dès 1704, les statuts de l'*ospedale* prévoyaient en effet une dot de 250 ducats pour l'ensemble des *putte*, somme portée à trois-cents ducats au milieu du siècle grâce au legs de Marina Contarini, fille du gouverneur Nicolò Contarini. Friedrich Johann Meyer n'était donc pas loin de la vérité lorsqu'il affirmait, en 1792, qu'« à son mariage, chacune d'entre elles reçoit une dot de deux cents ducats » (MEYER (Friedrich Johann Lorenz), *Les Tableaux d'Italie (Darstellungen aus Italien, 1792)*, éd. par E. Chevallier, Naples : Centre Jean Bérard, 1980, p. 28).

²⁸ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 175, 13 mai 1676.

²⁹ *Ordini... Incurabili*, *op. cit.*, partie 3, chap. VI, « Della priora, maestre di coro e portinare » (cf. annexe 14).

³⁰ « At this very time, Emilia (one of those whom I have just mentioned) is going to be married to a gentleman in Venice. He fell in love with her voice, and a good old lady, who had been a constant hearer and admirer of her, gives her a fortune of above a thousand pound (which is two or three times as much in Italy as it would be in England) to make her a proper match for him. Things of this kind happen ever[y] now and then » (SPENCE

Les testateurs léguant aux hôpitaux des sommes destinées à doter les *putte* souhaitant convoler en justes de noces pouvaient assortir leur don de conditions, que les congrégations avaient théoriquement l'obligation de respecter. C'est ainsi que Lorenzo Lotto, gouverneur aux Derelitti en 1549, avait notifié par testament sa volonté de doter, grâce à la vente des quelques objets de valeur qu'il possédait, deux filles de cet *ospedale* qui épouseraient deux « jeunes peintres, vénitiens ou étrangers habitant à Venise, qui soient d'honnêtes jeunes gens et également formés à la peinture, capable d'user et de se servir de mes affaires »³¹. Cela pose la question des conditions de rencontre des futurs époux, du rôle joué par les congrégations dans l'organisation des mariages ainsi que de la liberté de choix laissée aux *putte*. L'idée était en effet répandue que le mariage du plus grand nombre de pensionnaires était souhaitable non seulement pour ces dernières mais également pour les institutions. Celles-ci devaient certes déboursier des sommes qui, si elles n'étaient pas considérables en soi, étaient bien plus importantes que celles attribuées par leurs familles à la majeure partie des vénitiennes de condition modeste ; en contrepartie, les *putte* qui quittaient les *ospedali* faisaient faire à ces derniers de substantielles économies, les frais de bouche, d'habillement et d'hébergement n'étant plus à leur charge. La nécessité économique s'ajoutait donc à l'idée que l'éducation reçue dans les *ospedali* n'avait pas pour but d'y faire demeurer leur vie durant les pensionnaires, mais bien de leur permettre de rejoindre la société où elles continueraient de servir la République en fondant une famille³².

3. Du mariage arrangé au choix d'un conjoint

En l'absence d'écrits du for privé émanant des *putte*, il est difficile de savoir quelle était la marge de liberté concédée aux pensionnaires des *ospedali* dans le choix de leur futur époux. En effet, il semblerait que, au moins jusqu'à la fin du XVII^e siècle, les gouverneurs aient agi comme la majorité des pères de famille vénitiens et se soient chargé de trouver pour leurs protégées de bons partis. C'est ce que l'on peut déduire d'une décision de la congrégation des

(Joseph), *Letters from the Grand Tour*, éd. par S. Klima, Montreal / Londres : McGill / Queen's University press, 1975, lettre 168, p. 397-398).

³¹ L'original du testament se trouve à l'Archivio di Stato de Venise, mais les archives de l'IRE en conservent une copie autographe (Venise, IRE, TEST 761, 15 mars 1546, cité par ELLERO (Giuseppe), *Un ospedale della riforma cattolica veneziana : i Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo*, mémoire de master, Venise : Université Ca'Foscari, 1981, p. 101).

³² C'est ce qu'exprimaient clairement des gouverneurs de la Pietà en 1784 : « *Li matrimoni di queste creature, oltrecché voluti da un dover di religione e da rapporti di stato per l'incremento della popolazione, sono in appresso vantaggiosi all'interesse medesimo dell'ospedale, poichè coll'esborso della dote loro costituita in duc. 195 viene a cessare il mantenimento d'un individuo che costa per lo meno duc. 50 all'anno* » (Venise, ASV, OLP, b. 683, 25 février 1784).

Mendicanti en 1676 précisant que « la congrégation s'occupera, en réunion, d'organiser pour leur mariage une rencontre », laissant entendre que le choix du futur époux dépendait entièrement des gouverneurs³³. L'existence de mariages organisés était également attestée à la Pietà, où les gouverneurs notèrent en 1712 l'importance de « susciter pour les jeunes filles l'occasion de se marier [...] en recourant au besoin aux services des courtiers de mariage »³⁴.

Si les mœurs évoluèrent au XVIII^e siècle, les *putte* revendiquant comme les autres Vénitiennes la possibilité de choisir elles-mêmes leur futur époux selon des critères personnels, nonobstant la volonté de leurs parents ou les stratégies familiales, il n'était pas rare de trouver encore à la fin du siècle des exemples de mariages organisés par les gouverneurs sans que ne soient pris en compte les sentiments des pensionnaires. C'est ainsi qu'en 1754 comme en 1798, un Vénitien pouvait s'adresser à la congrégation des Derelitti en demandant à épouser « n'importe quelle fille » de l'*ospedale*³⁵. En 1792, à la Pietà, deux mariages organisés par la congrégation furent modifiés à la dernière minute, la future épouse s'étant désistée et ayant immédiatement été remplacée par une autre candidate au mariage, sans que cela ne provoque le moindre étonnement³⁶. Notons toutefois que dans ces deux cas, le changement d'avis de la *putta* avait été respecté, puisqu'une remplaçante lui avait été trouvée, ce qui laisse supposer que les gouverneurs, s'ils choisissaient à l'origine le futur époux, laissaient à la candidate au mariage la possibilité de se dédire.

De fait, il semblerait que les pensionnaires des *ospedali* aient parfois eu la possibilité de choisir leur futur mari, la marge de manœuvre qui leur était laissée variant en fonction de l'époque, de l'*ospedale* et du statut de la future épouse. Si les archives indiquent que les institutions charitables vénitiennes pouvaient fonctionner comme de véritables agences matrimoniales avant la lettre, on observe néanmoins de nombreux cas d'unions décidées par les conjoints eux-mêmes, parfois même sans l'assentiment de leurs familles ni de l'établissement hébergeant la jeune femme. L'étude des *examinum matrimoniorum*, enquêtes préliminaires visant à prouver le statut marital et le lieu de résidence des futurs époux, fournit ainsi des éléments intéressants sur les modalités de rencontre des postulants au mariage, souvent décorrélées de toute intervention familiale ou institutionnelle. C'est ainsi que certains futurs époux se connaissaient parfois depuis l'enfance, souvent avant même l'entrée de la

³³ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 175, 13 mai 1676.

³⁴ Venise, ASV, OLP, b. 689, 22 mai 1712.

³⁵ Venise, IRE, DER B 12, p. 206, 20 mai 1754 et Venise, ASV, *Deputazione alle cause pie (DCP)*, b. 26, 25 juin 1798.

³⁶ Doralice, promise à Giovanni Maria Gianolla, s'était ainsi désistée, laissant la place à une autre fille du commun, Bernardina dal Bianco. Une fille du chœur, Benvenuta, avait également été remplacée par une fille du commun, Perina, comme épouse potentielle pour Giovanni Antonio Dacci (Venise, ASV, OLP, b. 683, 6 août 1792).

putta dans un *ospedale* : les deux témoins appelés à s'exprimer lors de l'enquête préliminaire aux noces de Giovanna Cedroni et Matteo Canciani disaient ainsi connaître « depuis l'enfance » aussi bien la musicienne que son futur époux, ce qui laisse supposer une fréquentation fort ancienne des deux familles, attestée par le fait que l'un des témoins, ami d'enfance du fiancé, était le propre frère de la musicienne³⁷. La même affirmation se retrouvait pour près d'un tiers des mariages survenus à l'*ospedale* des Mendicanti dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, laissant deviner les liens anciens existant entre les familles respectives des futurs époux : dans le cas d'Angela Cristinelli et de Sebastiano Balli, liens familiaux et liens amicaux étaient attestés par les deux témoins³⁸, tandis que de nombreux témoins rappelaient leur amitié envers les deux familles, laissant supposer que les familles elles-mêmes entretenaient des liens d'affection pouvant expliquer une fréquentation ancienne des deux futurs époux³⁹.

Outre un lien d'amitié pouvant exister entre les familles des futurs époux, les enquêtes matrimoniales mettent en avant des possibilités de rencontre précoces, par le biais d'un métier ou de la proximité géographique entre les habitations des futurs mariés. Il est ainsi probable que Giovanni Antonio Gasparini ait rencontré sa future épouse, Bianca Ghisi, bien avant que celle-ci n'entre aux Mendicanti : apothicaire dans une boutique des Santi Giovanni e Paolo, celui-ci avait certainement eu, comme ses deux témoins et collègues Giovanni Boschetti et Simeon Clerici, l'occasion d'apporter des préparations pharmaceutiques chez sa future épouse⁴⁰. La présence d'un membre de la famille dans l'*ospedale* pouvait également expliquer une rencontre, parfois très précoce, entre les deux prétendants : Francesco Rossi indique ainsi qu'il connaissait Giovanni Domenico Cecchini depuis l'enfance et qu'il l'avait accompagné pendant de nombreuses années aux Mendicanti, où était hébergée l'une de ses tantes. Ces fréquentes visites avaient permis aux deux amis de faire la connaissance de Giovanna

³⁷ Venise, ASP, EXM, n° 244, acte 372, 1753.

³⁸ « *Conosco li sudetti da che sono nati con occasione che il giovine è mio nipote, e la giovene e figlia d'un mio cognato* » (témoignage de Giovanni Antonio Zanetti) ; « *Conosco il giovine da putello e così anche la sposa con occasione della pratica in loro casa* » (témoignage de Giovanni Gavezzi, Venise, ASP, EXM, n° 253, p. 194, 1758).

³⁹ On citera par exemple Giuseppe Pezzi, témoin d'Anna Maria Trentin et de Giovanni Battista Manuch, qui affirmait : « *Conosco tutti due da fanciulletti per una stretta amicizia mai interrotta dell'una e l'altra famiglia* » (Venise, ASP, EXM, n° 256, p. 666, 1759).

⁴⁰ « *Giovanni Antonio lo conosco sin dalle scole essendo stati per così dire educati assieme, ed in seguito ebbi ed ho piena cognizione di lui per buona amicizia avuta sin al presente. Conosco poi la detta Bianca da fantolina servendo la sua casa di mia professione* » (témoignage de Giovanni Boschetti) ; « *Le conosco ambidue da ragazzi praticando l'uno nella speziaria a santi Giovanni e Paolo, e servendo nella casa dell'altra, portando cioè le medicine, e ho piena cognitione di ambedue* » (témoignage de Simeone Clerici, Venise, ASP, EXM, n° 287, acte 220, 1775).

Orbolato, dont Giovanni Domenico Cecchini avait demandé la main en 1782⁴¹. Dans le cas de Teresa Martinelli et Giacomo Lucatelli, la présence du prétendant au sein de l'*ospedale* semblait être purement professionnelle, puisque les deux témoins affirment avoir connu le futur époux dans un cadre professionnel et avoir fréquenté l'institution en sa compagnie, ce qui leur avait permis de faire la connaissance de la musicienne⁴².

La fréquentation d'un *ospedale*, pour raisons personnelles ou professionnelles, expliquait une grande partie des rencontres ayant amené les *putte* à demander l'autorisation de se marier. La rareté des sorties et la présence théoriquement obligatoire d'un chaperon rendait en effet difficiles les rencontres fortuites et la distance sociale existant entre les musiciennes et leurs protecteurs interdisait que d'éventuelles idylles nouées lors des villégiatures ne débouchent sur une demande de mariage en bonne et due forme. Certains exemples indiquent toutefois que ces cas pouvaient se trouver et que les rares moments de liberté dont jouissaient les filles du chœur pouvaient faire naître de véritables passions. Le cas de Samaritana della Pietà est à cet égard tout à fait symptomatique : en 1748, la musicienne avait obtenu la permission de se rendre quelques jours « en villégiature » sur la Terre ferme, où le hasard lui avait fait rencontrer Matteo Passarin. Le jeune homme, serveur dans une auberge de Mestre, avait sauvé de la noyade la musicienne, tombée dans un trou d'eau et la rencontre s'était achevée par une promesse de mariage⁴³.

4. *Gli amanti alla prova*⁴⁴

Même dans le cas de mariages organisés par les familles des *putte* ou par la congrégation de leur *ospedale*, les candidates à la vie maritale avaient semble-t-il la possibilité de refuser le prétendant qui leur était assigné. Ce choix était rendu possible par la possibilité offerte aux fiancés de se fréquenter avant la célébration des noces. On sait ainsi qu'à la Pietà, à l'extrême fin du XVIII^e siècle, une *putta* s'appêtant à quitter l'institution pour se marier pouvait rencontrer son futur époux une fois par semaine, au sein de l'*ospedale* et en présence d'une *maestra*, pendant une heure et demie⁴⁵. Cette possibilité était très certainement offerte à l'ensemble des candidates au mariage des *ospedali*, le temps s'écoulant entre l'approbation des noces par la congrégation et leur célébration pouvant être fort long. Plusieurs mois

⁴¹ Venise, ASP, *EXM*, n° 302, p. 579, 1782.

⁴² Venise, ASP, *EXM*, n° 300, acte 215, 1782.

⁴³ Venise, ASV, *OLP*, b. 667, 14 mars 1749.

⁴⁴ *Gli amanti alla prova, dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati. Da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani in San Moise per la prima opera del carnevale 1784*, Venise : M. Fenzo, 1783, 66 p.

⁴⁵ Venise, ASV, *DCP*, b. 26, 6 mai 1799.

pouvaient en effet s'écouler avant qu'un mariage autorisé par les gouverneurs ne soit réellement célébré, ce qui s'expliquait par plusieurs facteurs : dans le cas d'un prétendant inconnu de la *putta*, la congrégation pouvait décider qu'une période de latence était nécessaire afin de laisser à la candidate au mariage la possibilité de se dédire⁴⁶. En outre, si la demande était faite peu de temps avant l'Avent ou le Carême, le calendrier religieux contraignait les futurs époux à repousser le mariage après les périodes de pénitence, ce qui explique que le calendrier du mariage dans les *ospedali* ait exclu de fait les mois de décembre et mars (cf. figure 14)⁴⁷.

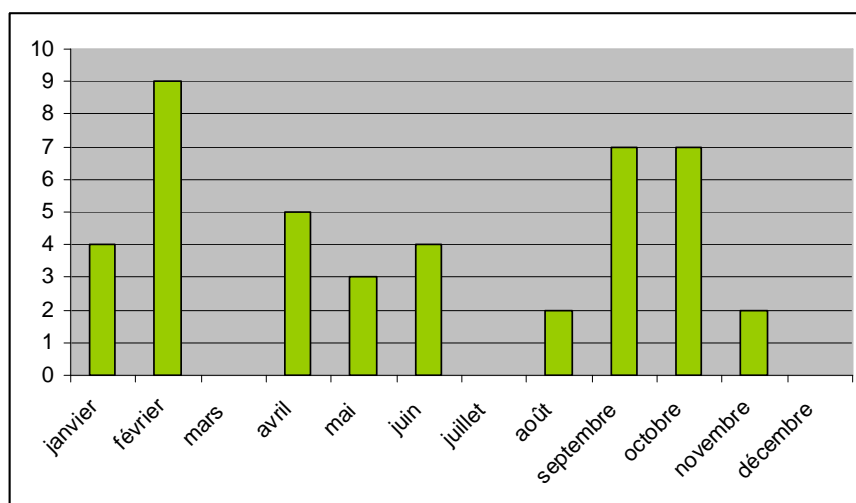


Figure 14 : Répartition mensuelle des mariages de musiciennes à l'*ospedale* des Mendicanti (1705-1798)

Lors d'une demande émanant d'un jeune homme bien connu de la future épouse, en revanche, il n'était pas rare que le mariage soit célébré le mois même de l'acceptation par la congrégation, mais la supplique du prétendant pouvait avoir été envoyée à l'*ospedale* plusieurs mois auparavant. Giulio Locadello en fit l'expérience, qui adressa en juillet 1729 aux gouverneurs des Mendicanti une lettre sollicitant l'autorisation d'épouser la musicienne Maria Bressan. Les gouverneurs ne lui accordèrent la main de la *putta* que deux mois après, une fois l'enquête préliminaire effectuée par les députés, et le mariage fut célébré le mois

⁴⁶ C'est ainsi que l'on observe fréquemment à la Pietà une période de latence de plusieurs mois entre l'autorisation théorique concédée par la congrégation et la réalisation effective du mariage, notamment dans le cas de demandes « ouvertes » de pensionnaires de la part des candidats au mariage, ce qui permettait à la *putta* désignée par la congrégation de se dédire.

⁴⁷ Concile de Trente, XXIV^e session, « Canon sur la réforme concernant le mariage », chap. X, dans *Les conciles œcuméniques, op. cit.*, p. 759. L'absence de mariages au mois de juillet s'explique davantage par le calendrier interne des *ospedali* que par un interdit religieux : les gouverneurs se rendant régulièrement en villégiature au début de l'été, l'absence de réunions de la congrégation rendait impossible toute autorisation de mariage.

suivant⁴⁸. Les délais entre le dépôt de la requête et la réunion de la congrégation pouvaient parfois être allongés à dessein par les gouverneurs, peu pressés de perdre leurs meilleures musiciennes ou désirant simplement parfois différer leur départ après une fête importante pour laquelle l'effectif entier du chœur serait requis. Dans certains cas, la congrégation refusa la demande en mariage pour des motifs clairement extérieurs à la réputation du prétendant ou à sa capacité à subvenir aux besoins du ménage. L'exemple de Maddalena Lombardini en est l'illustration la plus frappante : violoniste prodige entrée aux Mendicanti en 1753 à l'âge de sept ans, la musicienne était au moment de son mariage, en 1767, l'une des plus célèbres instrumentistes de Venise. Considérant le talent exceptionnel de la jeune fille, les gouverneurs avaient accepté de financer des leçons particulières, que Maddalena Lombardini était allée recevoir à Padoue, auprès de Giuseppe Tartini. Étoile du chœur, où elle jouait en soliste depuis l'âge de quinze ans, elle représentait pour l'institution un investissement rentable : dans les années 1760, son nom apparaissait en effet régulièrement sous la plume des chroniqueurs et des voyageurs, ce qui témoignait d'une réputation solide qui dépassait largement les frontières de la République (cf. *infra*).

On comprend dès lors les réticences de la congrégation lorsqu'en 1766, la musicienne demanda l'autorisation de quitter l'institution pour se marier. La congrégation aurait argué l'absence d'accord paternel pour justifier son refus, mais le décès de Pietro Lombardini, survenu plusieurs années auparavant, rend douteuse cette explication, perçue davantage comme une excuse imaginée par les gouverneurs pour éviter de laisser partir l'une de leurs meilleures musiciennes⁴⁹. Il est plus probable, en revanche, que la congrégation soit parvenue à différer le mariage jusqu'au vingt-et-unième anniversaire de la violoniste, qui marquait à la fois la fin de sa période comme *profitiente* et l'âge auquel une fille du chœur pouvait demander à quitter l'institution pour se marier⁵⁰. Après un nouveau refus en août 1767, la violoniste obtint finalement l'autorisation d'épouser Lodovico Sirmen en septembre de la même année, l'intervention des parents de ce dernier ayant sans doute contribué au

⁴⁸ Venise, ASV, *OLP*, b. 651, 18 septembre 1729. L'acte de mariage se trouve à Venise, ASP, *SFM*, n° 9, 17 octobre 1729.

⁴⁹ Ces informations figurent dans un document conservé à la Curia patriarcale et commenté par ARNOLD (Elsie) et BALDAUF-BERDÈS (Jane), *Maddalena Lombardini-Sirmen, eighteenth-century composer, violinist and businesswoman*, Lanham (Md.) / Londres : The Scarecrow Press, 2002, p. 37. La référence au document original, incomplète, n'a malheureusement pas permis de vérification dans les archives.

⁵⁰ Cette information sur l'âge minimum requis par les gouverneurs pour laisser une pensionnaire quitter un *ospedale* ne figure pas dans les statuts, mais les statistiques indiquent qu'aucune musicienne n'obtint l'autorisation de se marier avant d'avoir atteint vingt-et-un ans, tandis que les prises de voile pouvaient advenir plus précocement.

renversement d'opinion de la congrégation des Mendicanti⁵¹. Nul doute que le patricien Domenico Cavagnis avait également joué un rôle dans le brusque revirement de la congrégation : cité dans l'acte de mariage de Maddalena Lombardini et Lodovico Sirmen comme ayant fourni le lieu des noces, il était le fils d'Antonio Francesco Cavagnis, gouverneur aux Mendicanti pendant près de quarante ans, poste qu'il occuperait lui-même à partir de 1774⁵².

L'exemple de Maddalena Lombardini semble confirmer l'affirmation du comte de Caylus qui, évoquant la possibilité pour les *putte* d'obtenir une dot maritale, écrivait en 1714 cette phrase définitive : « L'on marie les filles, mais difficilement celles qui ont du talent »⁵³. Les réticences des gouverneurs à marier les meilleures musiciennes et l'obligation pour ces dernières de servir le chœur pendant dix ans et de former au moins deux chanteuses ou instrumentistes avant de pouvoir demander l'autorisation de se marier expliquait sans doute les choix radicaux effectués par certaines d'entre elles. Le choix de Samaritana de la Pietà d'épouser Matteo Passarin en dépit des mises en garde des gouverneurs et malgré l'absence de dot en est un exemple, mais le cas le plus édifiant est certainement celui d'Andrianna Ferrarese. Face à l'impossibilité de remplir ses obligations envers l'*ospedale* et devant l'hostilité affichée du père de Luigi del Bene envers un mariage considéré comme inconvenant, la musicienne choisit de prendre la fuite, renonçant à la dot et comptant sur ses qualités de chanteuses et sur l'entregent de son amant pour réussir à faire carrière au théâtre. Bien que la fugue se fût soldée par un échec, la suite donna raison à Andrianna Ferrarese qui

⁵¹ La nouvelle requête de Lodovico Sirmen était en effet accompagnée d'une lettre de ses parents, Giovanni Matteo et Alessandra, indiquant leur accord pour le mariage. Alessandra Pillastrini Sirmen était une femme jouissant d'un entregent certain : poétesse et salonnière, elle était liée à la haute bourgeoisie ravennaise (GHISELLI (Gamba), *De fatti di Ravenna...*, vol. VI, fol. 18v-19, cité par ARNOLD (Elsie) et BALDAUF-BERDES (Jane), *Maddalena Lombardini-Sirmen...*, *op. cit.*, p. 36). Lodovico Sirmen lui-même ne manquait pas de puissants amis, comme l'illustre sa nomination comme violoniste à la basilique de Santa Maria Maggiore, à Bergame, à la suite d'un subterfuge permettant de passer outre la décision des députés (*Ibid.*, p. 36-37). Notons enfin que la décision de la congrégation, prise *in extremis* la veille de la célébration du mariage et le jour même de l'enquête matrimoniale, pouvait également s'expliquer par une menace de mariage surprise, avec la complicité de Domenico Cavagnis. Cela expliquerait le brusque revirement de la congrégation et la célébration du mariage dès le lendemain de la décision, au palais Cavagnis et non, comme de coutume, dans l'oratoire de l'*ospedale* (voir l'acte de mariage à Venise, ASP, SMF, n° 9, 17 septembre 1767).

⁵² Voir annexe 4, Famille Cavagnis.

⁵³ CAYLUS (Anne Claude Philippe, comte de), *Voyage d'Italie, 1714-1715*, éd. par A. Pons, Paris : Libr. Fischbacher, 1914, p. 167. Cette affirmation péremptoire est confirmée par le cas de Teresa della Viola, musicienne visiblement médiocre de la Pietà qui obtint sans peine en 1751 l'autorisation d'épouser Leopoldo Rodella, puisqu'elle serait aisément remplacée : « *Gode essa figlia la metà dell'utilità solite aversi da chi è proveduta di parte intiera per non esser per anche stata promossa alla parte intiera sudetta, e per il di lei collocamento in matrimonio non restarebbe il coro nostro sprovisto di un tale instrumento per trovarsi altre figlie bene instruite nel medemo che supliscono anch'esse à quanto viene dalla stessa operato* » (Venise, ASV, OLP, b. 668, 27 août 1751).

non seulement réussit à devenir une grande chanteuse d'opéra, mais parvint finalement, grâce à l'intervention de sa protectrice Cecilia Giovanelli, à se faire épouser par Luigi del Bene.

II. Matrimonio per inganno, Nozze in contrasto ou Matrimonio segreto⁵⁴ ?

Les pratiques matrimoniales des demoiselles des ospedali

L'exemple d'Andrianna Ferrarese illustre l'absence quasi-totale de choix devant laquelle se trouvaient les musiciennes, en particulier les plus talentueuses d'entre elles, lorsqu'elles souhaitaient nouer une alliance hors de toute supervision institutionnelle. Mis à part les interdits religieux, les raisons de l'impossibilité d'un mariage pouvaient être multiples : trop grande jeunesse de la musicienne, obligations institutionnelles encore à remplir, désaccord d'un membre de la famille du prétendant, mauvaise réputation ou incapacité de ce dernier à subvenir aux soins du ménage, etc. En théorie, les qualités musicales d'une fille du chœur ne devaient pas entrer en ligne de compte, les musiciennes talentueuses ayant les mêmes droits au mariage que leurs consœurs moins dotées ou appartenant aux filles du commun, mais l'exemple de Maddalena Lombardini illustre le fait que les gouverneurs appréciaient peu le mariage précoce de leurs meilleures interprètes, dont la formation avait coûté fort cher.

Dans le cas d'empêchements dirimants, pour peu qu'ils ne fussent pas liés au droit canon, des stratégies de contournement existaient toutefois, connues et mises en pratique par les *putte* et leurs prétendants⁵⁵. Il était ainsi possible de faire intervenir parents ou protecteurs pour influencer la décision de la congrégation, notamment dans le cas de musiciennes n'ayant pas accompli l'intégralité du temps imparti dans l'*ospedale*, ce qui ne posait pas de réels problèmes lorsque le chœur était suffisamment pourvu pour que la soliste soit remplacée. Dans le cas de noces inégales socialement, les fameuses *Nozze in contrasto* de l'opéra de

⁵⁴ *Il matrimonio per inganno, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Giacomo di Corfù nell'autunno dell'anno 1771*, Venise : G. Casali, 1771, 60 p. ; *Il matrimonio segreto, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro elettorale*, Dresde : s. d., 1792, 127 p. ; *Le nozze in contrasto, dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati da rappresentarsi nel teatro Giustiniani in S. Moisè l'autunno dell'anno 1779*, Venise : s. n., [1779], 63 p.

⁵⁵ La circulation de l'information autour des possibilités offertes aux amants souhaitant contracter un mariage contre l'avis de leurs parents ou perçu comme inconvenant par la société passait à la fois par une transmission orale et par la représentation de situations plus ou moins fictives sur les scènes des théâtres, fréquentés par toute la société vénitienne. Sur cette question, voir PLEBANI (Tiziana), « Dalla scena alla vita : la spinta all'agency delle donne nel Settecento (1750-1790) », dans CECCONI (Annamaria), *Il genere del pubblico : questioni per una storia della ricezione femminile nelle arti della scena* [colloque, Naples, 2010], non publié.

Giovanni Bertati et Giovanni Valentini, l'influence du futur époux aplanissait sans aucun doute les éventuelles difficultés. Lorsque les prétendants au mariage se trouvaient face à une double opposition, comme ce fut le cas pour Andrianna Ferrarese et Luigi del Bene, la fugue pouvait apparaître comme l'unique possibilité, mais il ne s'agissait que d'une solution temporaire : la fuite permettait d'échapper aux contraintes sociales et familiales, mais elle n'était qu'un préliminaire à un mariage en bonne et due forme, reconnu par l'Église, qui seule permettrait aux amants d'atteindre réellement leur but. Dans le cas de l'échec de la fugue, si l'union avait été consommée avant que la *putta* ne soit ramenée dans son *ospedale*, il n'était pas rare que les gouverneurs obtiennent un mariage réparateur (cf. *supra*). Lorsque les amants en fuite n'étaient pas retrouvés, ils pouvaient contourner les obligations sociales en recourant à diverses formes de mariage. En effet, le concile de Trente avait reconnu la validité du mariage clandestin, pour peu que la liberté de choix des époux ait été assurée⁵⁶, et le mariage secret (i. e. sans publication des bans) avait la même valeur canonique que le mariage célébré au vu et au su de tous. Pour peu qu'ils trouvent un prêtre compréhensif, les fugueurs pouvaient ainsi accéder à un sacrement indissoluble, sauf cas exceptionnel d'empêchement dirimant canonique inconnu au moment de la célébration⁵⁷.

1. L'importance des réseaux familiaux et amicaux

La conclusion d'un mariage [...] est le résultat de la confluence d'efforts mis en œuvre par les noyaux parentaux, coordonnés par les réseaux de protecteurs et complétés par les responsables des institutions. Il s'agit en général d'une collaboration pacifique au service d'un objectif commun à atteindre. Les responsables de l'institution, figures substitutives du rôle paternel, se montrent presque toujours respectueuses des pères biologiques ou de leurs suppléants. Le consentement des parents ou des plus proches familiaux ou encore, en l'absence de ces derniers, des parrains et des marraines est l'un des éléments indispensables pour définir des épousailles. Dans les demandes en mariage qui affluent dans les mains des protecteurs on déclare en premier lieu l'accord de principe des pères, des mères, des frères, des oncles, etc. en attendant l'autorisation de l'institution : les noces ne peuvent faire l'impasse sur le consentement des parents ou de ceux qui occupaient ce rôle. Ce n'est pas uniquement un problème de respect de l'autorité. Les responsables des institutions se rendent compte que la satisfaction des parents

⁵⁶ Concile de Trente, XXIV^e session, « Canon sur la réforme concernant le mariage », chap. I, dans *Les conciles œcuméniques*, op. cit., p. 755.

⁵⁷ Sur les cas de bigamie ayant donné lieu à annulation du mariage, voir les travaux exposés dans SEIDEL MENCHI (Silvana) et QUAGLIONI (Diego) (dir.), *Trasgressioni : seduzione, concubinato, adulterio, bigamia (XIV-XVIII secolo)*, Bologne : Il Mulino, 2004, en particulier SCARAMELLA (Pierroberto), « Controllo e repressione ecclesiastica della poligamia a Napoli in età moderna : dalle cause matrimoniali al crimine di fede (1514-1799) », p. 443-502 et SIEBENHÜNER (Kim), « "M'ha mosso l'amore" : bigamia e inquisitori nella documentazione del Sant'Uffizio romano (sec. XVII) », p. 503-534.

était garante des équilibres émotionnels, mais aussi d'un éventuel soutien économique en cas d'urgence⁵⁸.

Si le cas spécifique de la Pietà et la présence de nombreuses orphelines dans les autres *ospedali* empêche d'appliquer exactement les remarques d'Angela Groppi au cas vénitien, il n'en reste pas moins que l'adhésion des familles ou des détenteurs de l'autorité parentale au projet nuptial était indispensable aux *putte*. Lorsque les candidats au mariage disposaient d'un réseau familial favorable au mariage, ils ne manquaient pas d'en faire part lors de la demande à la congrégation ou au moment de l'enquête matrimoniale. C'est ainsi qu'en 1758 le témoignage de Giovanni Antonio Zanetti fut certainement très favorable à Angela Cristinelli et à Sebastiano Balli : appartenant à la famille des deux futurs époux, il affirmait son accord au mariage en précisant que sa sœur, mère de Sebastiano Balli, était elle aussi favorable à cette union⁵⁹. Nul doute que Giovanni Antonio Zanetti faisait ici figure d'autorité parentale, relayant l'opinion de l'ensemble des deux familles sur le bien-fondé de l'union envisagée.

Les témoins convoqués par les futurs époux lors de l'enquête matrimoniale semblent avoir été, chaque fois que possible, des membres de la famille, ce qui laisse deviner une prégnance forte du blanc-seing donné par l'autorité familiale lors de la conclusion d'une alliance matrimoniale. Sur les quarante mariages de musiciennes des Mendicanti pour lesquels le nom des témoins a été conservé, seuls dix faisaient appel à des membres de la famille de l'un ou l'autre futur conjoint, mais ce chiffre modeste doit être relativisé si l'on considère qu'une partie des filles du chœur concernées, notamment celles qui étaient entrées très jeunes à l'*ospedale*, jouissaient au moment de leurs noces d'un réseau familial peu consistant, voire inexistant. En outre, une partie d'entre elle n'était pas originaire de Venise, et il était dans ce cas plus simple de faire intervenir des témoins issus de l'*ospedale*, qui pouvaient sans nul doute attester du statut de célibataire et du lieu de résidence de la *putta*. Il semblerait enfin que ce témoignage ne pouvait être porté que par un Vénitien né ou demeurant à Venise depuis plusieurs années, ce qui excluait de fait tout membre de la famille demeuré dans la ville de naissance lorsque celle-ci n'était pas Venise⁶⁰.

Dans le cas de pensionnaires n'ayant aucun réseau familial, le témoignage d'un membre de l'*ospedale* était aussi important que celui d'un proche parent, puisque l'institution détenait alors de fait l'autorité parentale. On remarque qu'aux Mendicanti, le personnage le

⁵⁸ GROPPI (Angela), *I conservatori...*, *op. cit.*, p. 221.

⁵⁹ Venise, ASP, *EXM*, n° 253, p. 194, 1758.

⁶⁰ On remarque ainsi que Maria Padovana, originaire de Padoue, mais aussi Cattarina Brancovich, Napolitaine, faisaient appel à deux témoins travaillant aux Mendicanti (Venise, ASP, *EXM*, n° 157, p. 291, 1717 et n° 239, acte 204, 1751).

plus souvent cité était Bartolomeo Zucchi, gardien de l'institution depuis 1727, ce qui faisait de lui un témoin particulièrement bien placé pour connaître les *putte*, dont il surveillait les allées et venues et qu'il fréquentait quotidiennement⁶¹. Outre les témoins convoqués lors de l'enquête matrimoniale, l'institution était également présente au moment de la délibération autorisant ou non la requérante à se marier, puisque la congrégation étudiait alors le rapport des députés et que son adhésion au projet matrimonial était indispensable pour que les noces soient célébrées. Les familiers des prétendants au mariage en étaient bien conscients et n'hésitaient pas à s'impliquer personnellement pour que l'union puisse avoir lieu. En 1729, les parents de Giulio Locadello faisaient ainsi rédiger une lettre dans laquelle ils indiquaient que, non contents de soutenir entièrement le projet matrimonial de leur fils, ils aideraient le nouveau couple à s'installer en fournissant au jeune homme les outils nécessaires à l'exercice de sa profession⁶².

Dans certains cas, les parents proches ne se contentaient pas d'être favorables au mariage, mais en étaient également à l'origine. Camilla dal Corno, fille du chœur aux Mendicanti, en fournit un exemple parfait : orpheline de père, elle obtint en 1776 l'autorisation de quitter l'institution pour se marier, sur la demande de son oncle qui avait prévu pour elle « un mariage organisé convenable »⁶³. Si la congrégation donna son accord en rappelant que la jeune femme avait servi le chœur pendant dix ans et formé deux musiciennes, il est évident que les gouverneurs n'étaient pour rien dans le choix du prétendant, les enquêtes préliminaires n'ayant exceptionnellement pas été menées, l'origine illustre du futur époux constituant à elle seule une garantie suffisante. Dans le cas d'Anna Maria Trentin, entrée *in educatione* aux Mendicanti en 1745, le rôle joué par la famille n'était pas aussi évident, mais on peut supposer que le mariage avait été organisé par le père, Giovanni, encore en vie au moment des noces. Celui-ci avait en effet fait sortir sa fille de l'*ospedale* quelque temps avant le mariage, afin peut-être d'éviter toute opposition de la part de la congrégation⁶⁴. Les indications fournies par l'enquête matrimoniale, notamment le fait que l'un des témoins de

⁶¹ Bartolomeo Zucchi apparaissait ainsi comme témoin dans six enquêtes matrimoniales entre 1745 et 1776, soit pour un tiers des mariages de musiciennes des Mendicanti célébrés ces années-là. Son témoignage était particulièrement probant car, étant entré au service de l'institution en 1706, à l'âge de vingt-et-un ans, il connaissait généralement les *putte* depuis leur enfance et pouvait attester à la fois de leur résidence au sein de l'*ospedale* et de leur statut de célibataire.

⁶² Venise, ASV, OLP, b. 651, 18 septembre 1729.

⁶³ Venise, IRE, MEN B 7, 4 février 1776 n. st.

⁶⁴ Si les archives des Mendicanti ne gardent pas trace de cette sortie, on la devine à la mention « *la sposa [abita] a S. Giuliano* », lieu de résidence du père, figurant sur l'enquête matrimoniale (Venise, ASP, EXM, n° 256, p. 666, 1759). De fait, l'acte de mariage d'Anna Maria Trentin est conservé dans les registres de la paroisse de San Zulian, alors que les *putte* des Mendicanti se mariaient habituellement dans celle de Santa Maria Formosa.

Giovanni Battista Manuch, Antonio Cargiellutti, fut orfèvre, tout comme le père d'Anna Maria Trentin, suggère un mariage arrangé au sein de la communauté de métier.

L'exemple d'Anna Maria Trentin illustre également une autre forme que pouvait prendre l'implication familiale dans les affaires matrimoniales. À la suite du décès de son premier mari, elle contracta en effet une seconde union, en 1767. Son père étant également décédé, elle avait été nommée avec sa sœur Giovanna tutrice de leur jeune frère, encore mineur au moment du décès. Afin de pouvoir conserver la tutelle et la gestion des biens patrimoniaux, Anna Maria Trentin se résolut à adopter la forme du mariage secret pour ses secondes noces, avec l'accord de son beau-frère, Pietro Cornoldi, et du père de son futur mari, Giuseppe Pezzi⁶⁵. L'ensemble des parents proches, appartenant à la fois à la famille et à la belle-famille, étaient ainsi convoqués non seulement pour donner leur accord au mariage, mais également pour appuyer la décision de contracter celui-ci sous forme secrète⁶⁶. L'exemple d'Anna Maria Trentin illustre enfin les liens d'amitié et de parentèle existant autour de la jeune femme : si celle-ci épousa en première noces un homme lié au milieu professionnel de son père, elle convoqua lors de l'enquête matrimoniale préliminaire à sa seconde union le père de son futur mari, qui affirme avoir été témoin lors du premier mariage. En outre, ce dernier était un ami de la famille Trentin, particulièrement lié au défunt père d'Anna Maria. Enfin, le second témoin, Pietro Cornoldi, appartenait lui aussi à un complexe réseau liant clientèle et parentèle puisqu'il était non seulement l'époux de Giovanna Trentin, sœur d'Anna Maria, mais également ami de longue date d'Alberto Pezzi, second mari de cette dernière⁶⁷.

Si, dans les deux cas évoqués ci-dessus, l'appui de la famille s'était révélé indispensable à la conclusion de l'accord matrimonial, il arrivait fréquemment que les prétendants au mariage se retrouvent en butte à l'opposition de leurs proches parents. Les projets nuptiaux contrariés fournissaient la base des intrigues mises en scène au théâtre par Giovanni Bertati ou Carlo Goldoni, mais étaient également documentés par les archives. Le fonds des « contradictions » (*contradizioni*) regroupe ainsi l'ensemble des registres des paroisses sur lesquels étaient mentionnées les oppositions au mariage. Ces « contradictions », qui avaient pour effet d'empêcher réellement tout mariage public, mais n'avaient pas d'influence sur les mariages secrets ou clandestins, pouvaient être le fait d'un membre de la

⁶⁵ Venise, ASP, *Matrimonium secretorum*, n° 32, 4 octobre 1767.

⁶⁶ Bien que valide, le mariage secret ne produisait pas d'effet civil, permettant par exemple à l'épouse de conserver personnellement la gestion de ses biens, qui dans le cas d'un mariage public aurait été transférée à son époux (FERRO (Marco), *Dizionario del diritto comune e veneto*, 2^e éd., Venise : A. Santini, 1847, vol. 2, p. 254).

⁶⁷ Venise, ASP, *Matrimonium secretorum*, n° 32, 4 octobre 1767.

famille, mais aussi d'un voisin ou d'un ancien amoureux éconduit. Dans le cas des *putte*, qui faisaient l'objet de nombreuses contradictions, notamment à la Pietà, une action pouvait être intentée par les gouverneurs afin de faire lever l'opposition, mais le contradicteur pouvait également être convaincu par le prêtre de la paroisse de revenir sur sa décision ou, dans le meilleur des cas, d'annuler l'empêchement au mariage en épousant lui-même la demoiselle⁶⁸.

Dans certains cas, l'opposition au mariage ne venait pas de la famille mais des gouverneurs de l'*ospedale*, qui arguaient alors de leur rôle de père de substitution pour s'opposer à la volonté d'un frère ou d'une mère. Ce fut le cas en 1673 dans une affaire portée par les présidents des Mendicanti devant le Conseil des Dix. Acceptée par charité dans l'*ospedale* en novembre 1660, Elisabetta Negri, orpheline de père, était destinée au service du chœur. Montrant peu de dispositions pour la musique, elle aurait dû être renvoyée chez sa mère l'année suivante, mais le désir de la jeune femme de demeurer dans l'institution et sa volonté de se consacrer à la musique avaient convaincu les gouverneurs de lui conserver le statut de fille du chœur. Après quelques années de bons et loyaux services, elle demanda à quitter l'*ospedale*, sur les exhortations de l'un des gouverneurs, Sebastiano Badoer, qui avait affirmé vouloir l'adopter et la doter. La congrégation, jugeant que les intentions du gouverneur étaient malhonnêtes, avait refusé de laisser partir la musicienne et avait exclu Sebastiano Badoer, considérant que les pensionnaires ne devaient quitter l'institution qu'en cas de mariage ou d'entrée en religion. La mère de la jeune femme avait alors, avec la complicité d'Andrea et Francesco Negri, deux de ses fils, organisé un simulacre de demande en mariage, en faisant délivrer à la congrégation une promesse de mariage émanant d'un marchand de lin nommé Bartolomeo Angeloni par l'intermédiaire de Girolamo Sanser, dit « *Il Beretin* », courtier de mariage. Les députés des Mendicanti ayant vérifié auprès de Bartolomeo Angeloni qu'il s'agissait d'une contrefaçon, le marchand n'ayant aucunement le désir d'épouser la musicienne, toute demande de sortie d'Elisabetta Negri avait été rejetée. Cette dernière s'était donc enfuie de l'institution, grâce à la complicité de sa mère, de ses frères et de son beau-frère, ce qui avait contraint les présidents de la congrégation à faire appel au Conseil des Dix⁶⁹.

⁶⁸ L'un des registres conservés montre ainsi que la plupart des contradictions rédigées contre des pensionnaires de la Pietà avaient finalement été levées après une période plus ou moins longue (de trois mois à trois ans en moyenne). Les *putte* de cet *ospedale* étant toutes des enfants abandonnées, les contradictions n'étaient pas dues à des membres de leur famille mais bien à des prétendants éconduits, avec lesquels elles convolaient parfois finalement en justes noces, comme dans le cas de Giovanetta dal Violin, qui épousa en 1785 son contradicteur, Antonio Crovato (Venise, ASP, *Sezione antica – liber contradictionum*, 1745-1806, [21 juin 1785]). Je remercie Tiziana Plebani qui m'a fourni cette référence.

⁶⁹ Venise, ASV, *Consiglio dei Dieci – parti criminali*, b. 106, 31 août 1673.

2. Du rôle des bienfaiteurs ou le savoir-faire des *putte*

Si les gouverneurs n'étaient pas favorables à un mariage souhaité par la famille de la *putta* ou, cas plus rare, si la famille elle-même s'opposait à une union voulue par la congrégation, une négociation serrée commençait qui voyait souvent la victoire de la prétendante au mariage. En effet, il arrivait que

les familles s'opposent à tel mariage, les responsables internes à tel autre, et les uns et les autres [pouvaient] s'accorder pour refuser une union. Dans des cas de ce genre, il faut souligner le rôle des jeunes filles qui [activaient] toutes leurs ressources pour faire advenir les noces coûte que coûte⁷⁰.

Les stratégies développées par les pensionnaires des institutions romaines pour parvenir à leurs fins lorsque les responsables de l'autorité paternelle s'opposent à un projet de mariage n'étaient guère différentes de celles que l'on trouve parmi les *putte* vénitienne. En cas d'opposition ou d'indifférence de la part des familles ou des autorités de l'*ospedale*, la prétendante au mariage n'hésitait pas à se tourner vers son réseau d'amis ou de protecteurs, pour contrer la volonté parentale. Ainsi, il n'était pas rare que le prêtre de la paroisse soit convoqué pour être partie prenante d'un mariage clandestin ou d'un mariage « par surprise », célébré le plus souvent à la suite de la messe dominicale et dont la simple présence du célébrant suffisait à garantir la validité⁷¹. Le prêtre pouvait également jouer un rôle important en amont, lors des enquêtes préliminaires menées par les députés de l'*ospedale* ou pour convaincre un opposant au mariage à retirer la contradiction inscrite sur les registres de la paroisse. Son rôle était enfin fondamental pour obtenir l'assentiment du patriarche lorsque les époux unis par un mariage clandestin, exécuté ou non par surprise, souhaitaient rendre celui-ci public. Tiziana Plebani écrivait ainsi que « si le curé n'avait pas le pouvoir de donner des dispenses, de déclarer obsolète une contradiction ou un autre empêchement, sauf dans les cas exceptionnels, c'était lui qui devait recueillir toutes les informations possibles et faire le lien avec son supérieur ». Son « action de médiateur envers la famille » pouvait en faire un allié de poids des jeunes mariés, le prêtre étant théoriquement le garant de la seule validité du sacrement, sans considération des convenances sociales ou des désaccords familiaux⁷².

⁷⁰ GROPPPI (Angela), *I conservatori...*, *op. cit.*, p. 223.

⁷¹ Sur le mariage « par surprise » à Venise au XVIII^e siècle, voir PLEBANI (Tiziana), *Un secolo di sentimenti...*, *op. cit.*, chap. IV, p. 20-26.

⁷² *Ibid.*, p. 25.

Si le prêtre pouvait parfois agir selon les intérêts des jeunes gens, les *putte* et leurs fiancés ne manquaient pas d'alliés, notamment lorsque la prétendante au mariage était une bonne musicienne jouissant d'un puissant réseau de protecteurs. Maddalena Lombardini et Lodovico Sirmen avaient ainsi pu profiter de l'influence de Domenico Cavagnis pour faire pression sur la congrégation des Mendicanti afin que celle-ci laisse partir l'une de ses meilleures instrumentistes (cf. *supra*). Dans le cas d'Andrianna Ferrarese, les liens de la chanteuse avec la famille Giovanelli s'avèrent également extrêmement utiles pour permettre à la musicienne d'obtenir un mariage réparateur après l'échec de sa fugue. La famille Giovanelli, impliquée depuis la fin du XVII^e siècle dans les différents *ospedali*, était en effet très influente : en 1776, Federico Maria Giovanelli avait accédé à la fonction de patriarche, tandis que son frère, Giovanni Benedetto, était devenu procureur de Saint-Marc, alors qu'il exerçait déjà depuis plusieurs années de hautes fonctions au sein des congrégations de la Pietà et des Derelitti⁷³. L'épouse de ce dernier, Cecilia Martinelli Giovanelli, était la protectrice d'Andrianna Ferrarese qui n'hésita pas, après sa fugue manquée, à solliciter son aide. Les archives des Mendicanti recèlent en effet trois lettres adressées par la musicienne à la « procuratrice Giovanelli », deux d'entre elles rédigées immédiatement après l'échec de la fugue⁷⁴. La première lettre, antérieure, laissait deviner une certaine proximité entre les deux femmes, puisque la chanteuse demandait à sa protectrice de lui prêter un manteau de fourrure afin qu'elle puisse aller déjeuner en ville avec une autre fille du chœur, Antonia Lucovich. Si les formules de déférence ne laissent aucun doute sur la nature des liens existant entre la patricienne et la musicienne, qui relevaient du patronage plus que de l'amitié, il n'en est pas moins vrai que ce fut vers sa protectrice que se tourna Andrianna Ferrarese après son inconduite, n'hésitant pas à lui révéler la perte de sa virginité afin d'obtenir son soutien pour réclamer un mariage réparateur. On note que le père d'Andrianna Ferrarese, encore en vie au moment des faits, n'était pas réellement partie prenante dans la décision : contacté par les gouverneurs afin qu'il vienne à Venise reprendre sa fille, il se contenta de mettre en avant sa mauvaise santé pour ne pas avoir à se déplacer en personne. De fait, l'action du père de la musicienne fut nulle, puisque celle-ci habitait encore à Venise en mai 1783 ; en revanche, le conseil qu'avait adressé Luigi dal Bene à son amante de recourir à l'influence de Cecilia

⁷³ Gouverneur aux Derelitti dès 1754, suite à la renonciation de son frère Giovanni Andrea, Giovanni Benedetto Giovanelli fut nommé à la congrégation de la Pietà en décembre 1785, et occupa conjointement les deux postes jusqu'à sa mort, en 1791 (cf. annexe 4, Famille Giovanelli). Sur son élévation à la dignité de procureur de Saint-Marc, voir *Poesie pel solenne ingresso di Sua Eccellenza il Signore Gio[vanni] Benedetto Giovanelli alla dignità di Procuratore di S. Marco*, Venise : S. Occhi, 1779, 8 p. Sur l'accession de Federico Maria Giovanelli au patriarcat, voir *Poesie pel solenne ingresso dell'illustrissimo e reverendissimo Monsignore Federico Ma[ria] Giovanelli alla sede di patriarca di Venezia e primate della Dalmazia*, Venise : G. Storti, 1776, 164 p.

⁷⁴ Venise, ASV, PSO, b. 80, s. d.

Giovanelli pour obtenir du patriarche un bref intimant au père du jeune homme l'ordre de ne pas s'opposer au mariage fut visiblement suivi d'effet, puisque le 23 mai 1783, moins de six mois après la fugue manquée, Andrianna Ferrarese faisait comparaître deux témoins lors de l'enquête matrimoniale, ce qui laisse supposer que le mariage était imminent⁷⁵.

S'il n'est pas attesté que le mariage eut réellement lieu, seuls deux témoignages en faisant mention⁷⁶, il n'en reste pas moins vrai que l'intercession d'une bienfaitrice patricienne permit à une fille du chœur déshonorée d'obtenir un bref pontifical obligeant le consul de Rome de consentir à un mariage qu'il n'avait nullement désiré. Dans ce cas précis, il est toutefois possible que l'obtention par la congrégation de l'*ospedale* d'une décision du Conseil des Dix condamnant le père de Luigi dal Bene, si le mariage ne se faisait pas, à verser à la jeune femme la somme conséquente de 485 ducats en contrepartie de son honneur perdu, ait constitué une motivation puissante pour convaincre le consul de Rome d'accepter une union réparatrice. Cet exemple à dire vrai exceptionnel dans l'histoire des *ospedali* n'en constitue pas moins un cas d'école pour étudier l'importance des réseaux familiaux et amicaux pour les *putte* lorsqu'il s'agissait de contracter un mariage non conventionnel.

3. Âges et usages du mariage

L'examen des archives de l'*ospedale* des Mendicanti et des documents conservés au patriarcat de Venise a permis de relever cinquante-cinq mariages impliquant des filles du chœur au XVIII^e siècle. Si le corpus est peu important, il offre l'intérêt d'être né d'une recherche systématique, ce qui rend fiable les résultats obtenus et permet d'en faire un élément de référence pour des comparaisons ponctuelles avec la situation existant dans les autres *ospedali* ou parmi les filles du commun.

⁷⁵ Le lieu de résidence de la musicienne, qui habitait alors dans la paroisse vénitienne de San Felice, est extrait de ce document, conservé à Venise, ASP, *EXM*, n° 302, p. 617, 1783. La lettre de Luigi del Bene, conseiller à Andrianna Ferrarese de s'appuyer à la fois sur l'un des gouverneurs des Mendicanti, Gabriele Marcello, sur sa protectrice, Cecilia Giovanelli, et sur le patriarche Francesco Maria Giovanelli, figure dans le dossier consacré à la fugue (Venise, ASV, *PSO*, b. 80, s. d.).

⁷⁶ Le premier témoignage, une lettre émanant probablement du nonce apostolique de Venise aux autorités d'Udine, évoque un mariage entre Luigi dal Bene et Andrianna Ferrarese, mais les nombreuses erreurs relevées dans cette missive permettent de douter de la véracité de l'information (Udine, Biblioteca civica « V. Joppi », ms 1102, cité par NASSIMBENI (Lorenzo), *Paganini, Rossini e la Ferrarese : presenze musicali a Udine e in Friuli tra Settecento e Ottocento*, Udine : Biblioteca civica «V. Joppi», 1999, p. 61-68). Le second témoignage, qui émane directement du père de Luigi dal Bene, consul de Rome, semble plus véridique et évoquait en 1787 « *il matrimonio del di lui figlio Luigi con la giovane Andriana Ferrarese del Conservatorio dei Mendicanti* » (Venise, ASV, *PSO*, b. 914, 2 février 1787, transcrit par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., « Materiali documentari », p. 343).

Les premières conclusions ressortant de cette étude systématique et des comparaisons ayant pu être faites avec la situation générale à Venise, permettent de mettre en avant le caractère original, pour ne pas dire exceptionnel, des noces de musiciennes d'*ospedale*. L'âge des mariés, mais également la provenance socio-professionnelle des époux, sont en effet assez dissemblables de ce que l'on trouve pour les filles du commun, dont la situation matrimoniale se rapproche davantage des normes observables parmi les familles populaires. Ainsi, si l'on considère l'âge moyen des mariées issues du chœur des Mendicanti, on remarque que la moyenne se situait autour de vingt-neuf ans, tandis que les filles du commun se mariaient généralement avant vingt-six ans, ce qui correspond aux moyennes repérables dans l'ensemble des villes de l'Italie du centre-nord⁷⁷. Cette nuptialité tardive s'explique certainement par le choix du corpus : en effet, les musiciennes des *ospedali* ne pouvaient obtenir l'autorisation de quitter le chœur avant l'âge de vingt-et-un ans, comme l'illustre l'exemple de Maddalena Lombardini (cf. *supra*). Celles qui choisissaient à cet âge d'entrer dans la classe des exécutantes et devenaient membres du chœur à part entière, assumant une charge d'enseignement et occupant le plus souvent les fonctions de solistes, s'engageaient théoriquement à servir le chœur pendant dix ans et à ne demander l'autorisation d'en sortir qu'après avoir formé au moins deux musiciennes susceptibles de leur succéder. Si l'âge médian du mariage des musiciennes se situait en réalité à vingt-sept ans, et non à trente-et-un, c'est à la fois que les gouverneurs pouvaient considérer que « l'engagement décennal » des musiciennes débutait lorsqu'elles commençaient à servir le chœur, et non quand elles devenaient solistes, mais également qu'il était de l'intérêt de l'*ospedale* de ne pas entretenir trop longtemps des musiciennes, en particulier des chanteuses, dont le talent allait s'étioler avec l'âge. Dès lors que les postulantes au mariage avaient assuré la relève en formant des jeunes filles destinées rapidement à les remplacer, elles pouvaient obtenir sans trop de peine l'autorisation de quitter l'*ospedale* pour convoler en justes noces.

L'âge moyen de leurs époux était également plus élevé que ce que l'on trouve habituellement, puisqu'il se situait autour de trente-trois ans, le ratio entre âge de l'épouse et âge de l'époux étant en revanche plus classique, puisque Rosella Rettaroli la situait

⁷⁷ Les chiffres donnés par Rosella Rettaroli indiquent ainsi une moyenne de l'âge nuptial à 25 ans et 5 mois pour les villes du centre-nord entre 1650 et 1800. En dépit d'évidentes différences locales, l'âge moyen du mariage restait toujours largement inférieur à ce que l'on observe pour les *putte* des Mendicanti, puisqu'il dépassait rarement les vingt-six ans, et une seule fois les vingt-huit ans (RETTAROLI (Rosella), *Età al matrimonio e celibato nell'Italia del XIX secolo : un'analisi regionale*, 1987, non publié, cité par RETTAROLI (Rosella), « L'età al matrimonio », dans BARBAGLI (Marzio) et KERTZER (David I.) (dir.), *Storia della famiglia italiana (1750-1950)*, Bologne : Il Mulino, p. 76).

généralement autour de quatre ans au XVIII^e siècle⁷⁸. Les grandes différences d'âge étaient relativement rares : sur les vingt-huit mariages pour lesquels l'âge des deux conjoints est connu, seuls sept présentaient un écart d'âge supérieur ou égal à dix ans, un seul cas offrant l'exemple d'un conjoint ayant dix-neuf ans de plus que l'autre. Cet exemple est exceptionnel à plus d'un titre, puisqu'il s'agit du mariage d'Antonia Cubli, qui épousa à cinquante-six ans Giovanni Battista Merlo, âgé alors de trente-sept ans et habitué de l'*ospedale*, où il avait servi de témoin à deux musiciennes⁷⁹. Outre ce cas particulier, qui s'expliquait à la fois par le contexte difficile des années 1780 aux Mendicanti et par la personnalité particulière d'Antonia Cubli (cf. *supra*), on trouve trois autres unions dans lesquelles l'épouse était plus âgée que son mari, mais les différences n'étaient jamais aussi importantes : cinq ans pour Girolama Tavani et Bartolomeo Brocchi⁸⁰, deux ans pour Giacomina Frari et Giovanni Bertolini⁸¹ et une année seulement pour Maria Girolama Rossoni et Lorenzo Saura⁸². En dépit des rares exemples présentant un mari nettement plus âgé que son épouse, les *ospedali* ne fournissaient pas, du moins pour les musiciennes, de ces cas de mariages entre une très jeune femme et un barbon qui alimentaient l'imagination des auteurs de théâtre⁸³. L'unique exemple pourrait être celui de Teresa Ventura, orpheline accueillie aux Mendicanti sur les instances de la « pieuse personne » qui l'avait recueillie et qui finit par épouser à l'âge de seize ans son bienfaiteur, Benedetto de Pretis, âgé d'une soixantaine d'années. Le cas est unique et se trouve quelque peu en marge du corpus, puisque Teresa Ventura, bien que chanteuse et actrice de talent, ne fit jamais partie du chœur de l'*ospedale*⁸⁴.

Outre l'âge des conjoints, les enquêtes matrimoniales fournissent des éléments intéressants sur le statut social des futurs époux. La profession des prétendants au mariage est en effet connue pour près de la moitié (45,45 %) des unions impliquant une fille du chœur des Mendicanti. Dans 44 % des cas, il s'agissait de métiers relatifs à l'artisanat ou à la boutique, avec une présence relativement forte des pharmaciens ou assimilés (*droghier, speciale da*

⁷⁸ *Ibid.em.*

⁷⁹ Venise, ASV, EXM, n° 302, p. 205, 1783. Notons que l'âge reporté sur l'enquête matrimoniale, et confirmé par l'affirmation du témoin Aurelia Canua, ne correspond pas à celui que l'on peut déduire des documents présentés lors de l'acceptation d'Antonia Cubli à l'*ospedale*, qui indiquent que celle-ci avait six ans en 1733 (Venise, IRE, MEN C 4, p. 842, 12 juillet 1733). L'acceptation d'Antonia Cubli parmi les filles du chœur en 1736 vient toutefois infirmer les informations de l'enquête matrimoniale, les apprenties musiciennes n'étant pas acceptées avant l'âge de dix ans, ce qui confirme une date de naissance autour de 1726.

⁸⁰ Venise, ASV, EXM, n° 236, acte 487, 1749.

⁸¹ Venise, ASV, EXM, n° 291, acte 1189, 1777.

⁸² Venise, ASV, EXM, n° 305, p. 863, 1784.

⁸³ Citons pour mémoire les tentatives avortées d'Arnolphe pour épouser sa pupille Agnès, dans l'*Ecole des femmes*, de Molière (1662), mais aussi celles de Bartholo, le tuteur de Rosina dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais (1775).

⁸⁴ Ces informations sont extraites de GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., p. 152.

confetture), représentés dans trois unions sur vingt-cinq⁸⁵. Les métiers de bouche étaient également présents, notamment ceux liés au commerce de proximité, avec un apprenti charcutier, un vendeur de sucre et un marchand de vin. De cette première catégorie relevaient aussi un barbier et un tavernier, mais également des artisans plus qualifiés, tels qu'un orfèvre, un imprimeur et un tailleur de vêtements de soie. Une autre catégorie surreprésentée, si l'on considère qu'elle concernait 16 % des prétendants, soit bien plus que leur place effective dans la société vénitienne, était celle des musiciens, ce qui s'explique aisément par le corpus particulier sur lequel porte cette étude. La catégorie des serviteurs et celle des emplois relatifs à l'administration étaient peu présentes, avec seulement 12 % des futurs époux pour chacune des catégories, soit la même proportion que celle relative aux patriciens, les mariages entre filles du chœur et représentants de la haute société vénitienne restant fort rares (cf. *infra*).

On remarque l'absence de métiers très peu qualifiés, tels que porteur (*facchin*), pêcheur (*pescador*), maraîcher (*ortolan*) ou vendeur de fruits (*frutariol*), de même que l'absence totale de barcarolles, pourtant très présents dans les unions avec les filles du commun⁸⁶. De même, les militaires étaient très peu représentés parmi les époux des *putte* des Mendicanti, ce qui s'explique peut-être par le fait que les gouverneurs devaient s'assurer de la moralité du prétendant et de sa capacité matérielle à entretenir le ménage pour pouvoir autoriser le mariage. Or, les simples soldats pouvaient difficilement fournir ces preuves, la solde perçue n'étant souvent pas suffisante pour subvenir aux besoins d'un couple chargé d'enfants. De plus, la vie militaire faisait courir à ces hommes des risques réels, les anciennes filles du chœur pouvant alors se retrouver veuves et revenir à leur misère antérieure, dont le passage par l'*ospedale* était supposé les avoir sorties. Enfin, à partir des années 1740, plusieurs témoignages étaient nécessaires aux futurs époux pour prouver leur statut de résident vénitien et surtout leur absence d'engagement matrimonial. L'exemple de Bortolo Brochi, ancien militaire reconverti en tavernier, montre combien ces deux éléments étaient difficiles à prouver pour un militaire, le jeune homme ayant dû recourir à quatre témoignages, contre deux habituellement, dont celui d'un notaire. Cette situation particulière peut également expliquer que la demande ait émané du père, Pietro Brochi, qui devait alors se porter caution à la fois de la moralité de son fils et de son aptitude à subvenir aux besoins du

⁸⁵ Tiziana Plebani notait le rôle joué par la délivrance à domicile des préparations pharmaceutiques dans la naissance d'idylles : « Facevano [...] da catalizzatrici di un vasto circuito di persone e attività e individui le spezierie : spesso i preparati venivano inoltre consegnati a domicilio, coltivando relazioni assai strette tra la clientela, le case del vicinato e il personale della bottega » (PLEBANI (Tiziana), *Un secolo di sentimenti...*, op. cit., chap. III, p. 21).

⁸⁶ Voir par exemple les emplois déclarés par les époux des *putte* de la Pietà (Venise, ASV, OLP, b. 689 à 693, *passim*).

ménage. Si la supplique avait été acceptée par les gouverneurs, c'était sans doute parce que Bortolo Brochi avait alors renoncé au métier des armes pour reprendre la taverne paternelle, s'assurant ainsi un revenu fixe⁸⁷.

Le cas des militaires, fort peu représentés parmi les époux de musiciennes mais dont la présence est bien attestée dans l'ascendance de ces dernières (cf. *supra*), constitue l'unique exemple de divergence flagrante entre origine socioprofessionnelle des *putte* et statut social de leurs époux. En effet, la majeure partie des musiciennes des *ospedali* étaient issues, du moins au XVIII^e siècle, du monde de l'artisanat, la même typologie se retrouvant peu ou prou pour leurs pères et pour leurs futurs maris, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on considère que, pour une partie d'entre elles, la rencontre initiale s'était effectuée dès l'enfance, par l'intermédiaire d'amis communs, grâce à un voisinage géographique ou bien à travers la fréquentation des deux familles dans un contexte professionnel.

La provenance géographique des époux peut également être déduite des informations fournies par les enquêtes matrimoniales, mais s'est révélée peu intéressante. Si une grande partie des prétendants au mariage n'étaient pas originaires de Venise, tous ou presque s'étaient installés dans la Dominante plusieurs années avant la demande en mariage. De même, une étude des paroisses de résidence s'est révélée décevante, aucun trait marquant ne semblant se dégager, si ce n'est une certaine proximité géographique avec l'*ospedale*, les paroisses de Dorsoduro et de Castello étant légèrement moins représentées que celles de Canareggio, San Marco et Santa Croce. Seul le cas de Giovanni Battista Gallo est intéressant, à titre d'anecdote : originaire de Valvasone, sur la Terre ferme, il demanda l'autorisation d'épouser au plus vite Elisabetta Trentin pour ne pas avoir à payer une seconde fois le voyage jusqu'à Venise⁸⁸. Les cas de mariages avec des hommes résidant loin de la cité lagunaire n'étaient toutefois pas fréquents, et la plupart des musiciennes des Mendicanti ayant fait le

⁸⁷ Bortolo Brochi, âgé de vingt-huit ans au moment de la demande, semble être originaire de Venise. Dès 1733, sa présence est attestée dans un régiment de Brescia, où il aurait eu le grade d'enseigne (*alfier*). À l'âge de quinze ans, il était parti à Spalato, en Dalmatie, où il avait passé trois ans à « l'école de philosophie », après quoi il était entré comme simple soldat dans un régiment trévisan, avec lequel il avait navigué pendant plusieurs années à travers la mer Adriatique jusqu'à Corfou. Après un séjour d'un an à Venise, vers 1742, il était reparti pour Constantinople, avec le bayle Donà, où il était demeuré près de trois ans. De retour à Venise en 1746, il n'avait passé que quelques mois en ville, avant de repartir pour une destination inconnue. D'après ses témoins, Bortolo Brochi ne serait revenu à Venise qu'en juin 1749, soit moins de six mois avant la demande d'autorisation de mariage, parvenue aux gouverneurs des Mendicanti le 27 décembre, après que les témoignages aient été enregistrés dans les *examinum matrimoniorum*. Cette situation particulière explique que le prétendant ait pris la précaution de faire témoigner quatre personnes différentes l'ayant connu lorsqu'il résidait hors de Venise et pouvant donc attester de son célibat (Venise, ASP, EXM, n° 234, acte 487, 1749).

⁸⁸ Venise, IRE, MEN B 7, 4 avril 1772. Bien que qualifiée de fille du chœur, il semblerait toutefois qu'Elisabetta Trentin, acceptée par charité, n'ait jamais pratiqué la musique dans l'*ospedale*.

choix du mariage semblent être demeurées à Venise, à l'exception de celles ayant mené une carrière musicale.

On sait malheureusement peu de choses de la vie des *putte* une fois celles-ci ayant fait le choix de quitter l'institution pour se marier. Hormis les cas traditionnels de mort en couche, qui posaient le problème particulier de la restitution de la dot en cas d'absence d'héritiers directs, documentés par les archives de la Pietà et des Derelitti, il est difficile de trouver des traces de la vie familiale des anciennes filles du chœur⁸⁹. Une exception est toutefois offerte par les cas de veuvage suivis de remariage, dont on trouve la trace dans les archives. Le cas de Cattarina Ronazza est en ce sens particulièrement intéressant : entrée aux Mendicanti dans les années 1660, elle y avait appris la musique et s'était spécialisée dans le chant, avant d'épouser un certain Obert (ou Aubert), qu'elle disait avoir rencontré précisément par l'intermédiaire de son art. L'homme fréquentait en effet assidûment les concerts sacrés donnés dans l'*ospedale*, et avait demandé la main de la chanteuse, qui lui avait été accordée puisqu'il était « de fortune suffisante et notoirement d'excellentes mœurs »⁹⁰. Devenue veuve peu de temps après son mariage, alors qu'elle s'était installée en France avec son époux, Cattarina Ronazza avait fait le choix de rentrer à Venise, emportant avec elle une petite fille que son mari avait probablement eue d'une première union. Dix ans après, elle s'était de nouveau mariée et avait eu un fils, mais son mari s'était enfui en compagnie de celui-ci afin d'échapper à ses créditeurs, laissant son épouse sans ressources, ce qui la conduisait à demander aux gouverneurs des Mendicanti de bien vouloir l'accepter comme fille *di sopra*, en contrepartie d'une rente de trente ducats par an.

Un autre cas de veuvage mérite d'être mentionné : Anna Maria Trentin, mariée une première fois en 1759, veuve deux ans plus tard, s'était remariée secrètement en 1767. Les liens entre les deux époux de la musicienne ont déjà été évoqués, le second mari étant témoin aux premières noces d'Anna Maria Trentin, mais les vicissitudes de cette deuxième union méritent d'être approfondies. En effet, Alberto Pezzi, qui épousa Anna Maria Trentin en 1767, se tourna de nouveau vers l'*ospedale* lorsqu'il devint veuf, en 1791. Moins d'un an après la mort de sa première épouse, il s'unissait à une autre musicienne des Mendicanti,

⁸⁹ L'obligation de restitution de dot à l'*ospedale* en cas de décès sans enfants était précisée dans les statuts des Derelitti et rappelés à chaque mariage impliquant une *putta* de la Pietà (*Capitoli... Derelitti, op. cit.*, p. 61). Le cas se pose avec une acuité particulière lors de la mort de Fiorina, morte en couches en 1728, quinze mois après son mariage avec Giovanni Battista Butalice. Un procès opposa l'*ospedale* au mari de la défunte musicienne, qui refusait de restituer la dot, arguant que l'enfant n'était pas mort-née mais était décédée quelques minutes après la naissance, ce qui invalidait la clause de reddition de dot (Venise, ASV, OLP, b. 691, *Notatorio O*, fol. 99v, 2 juin 1727 et fol. 177v, 1^{er} septembre 1728).

⁹⁰ Cette citation, ainsi que l'ensemble des informations relatives aux mariages de Cattarina Ronazza se trouvent à Venise, ASV, OLP, b. 651, 28 août 1729.

Giovanna Ambrosi, illustrant un mode d'action bien documenté pour les institutions romaines, dans lesquelles

des veufs, mariés une première fois avec quelque jeune fille d'un conservatoire, revenaient entre les murs du même établissement ou d'un établissement semblable chercher leur seconde épouse : confirmation de l'entière satisfaction tirée de la première expérience, mais peut-être aussi d'une coutume matrimoniale qui voyait dans les conservatoires un vivier privilégié pour choisir une épouse⁹¹.

4. L'activité musicale comme élément d'ascension sociale ?

Si l'on en croit Francesco Caffi, il n'était pas rare que les *putte* « se rendent désirables et soient demandées en mariage par des jeunes gens de familles très honorables », ce qui leur permettait d'entrer « même dans les familles les plus sagaces et les plus exigeantes, car elles avaient reçu une excellente éducation et étaient d'autant plus aimées et appréciées qu'elles apportaient réconfort et divertissement dans les maisons et contribuaient à développer et à diffuser chez les citoyens le talent musical naturel »⁹². À première vue, l'extraction sociale des époux des musiciennes des *ospedali* n'était pourtant pas très différente de celle de leurs pères, mises à part les *putte* de la Pietà probablement issues d'un milieu plus modeste que leurs consœurs des Incurabili, des Derelitti et des Mendicanti et sur lesquelles n'existent pas d'informations familiales. Cependant, de même que l'on trouvait quelques exemples de filles du chœur issues de familles aisées, notamment au XVIII^e siècle, lorsque le statut de *figlia di educatione* fut davantage considéré comme un préliminaire à l'admission dans le chœur qu'un statut à part, il arrivait qu'une *putta* épouse un riche artisan, un citoyen ou même un patricien. Sans être extrêmement fréquent, le cas n'était pas exceptionnel et l'ensemble des *ospedali* offrent des exemples d'unions inégales.

Le déséquilibre entre les époux pouvait provenir avant tout d'une inégalité de fortune, les musiciennes du chœur étant parfois courtisées par de riches prétendants. Une partie non négligeable des filles du chœur des quatre *ospedali* épousa ainsi des marchands propriétaires de leur boutique, mais également des artisans qualifiés à la tête d'un fond de commerce valant une petite fortune. C'était le cas de Teresa Battistiol, musicienne aux Derelitti, qui épousa en 1753 un joaillier du Rialto⁹³, mais également d'Anna-Maria Trentin, dont le premier époux

⁹¹ GROPPI (Angela), *I conservatori...*, op. cit., p. 231.

⁹² Lettre de Francesco Caffi à Emanuele Antonio Cicogna, publiée dans CICOGNA (Emanuele Antonio), *Delle iscrizioni veneziane*, Bologne : Forni, réimpr. anast. de Venise, 1834, vol. v, p. 326-332.

⁹³ Venise, IRE, DER B 12, p. 193, 17 décembre 1753.

exercé selon toute vraisemblance le métier d'orfèvre⁹⁴. Angelo Pasinelli, dont le mariage avec Sofia Sopradaci fut célébré en 1750, était quant à lui un imprimeur reconnu, dont la librairie « *All'insegna della Scienza* » était florissante depuis le début des années 1730⁹⁵. L'aisance matérielle de l'époux de la chanteuse Angioletta des Incurabili, Natale Bianchi, est également attestée par le témoignage d'Edward Wright, qui dit avoir vu chez le marchand une collection de tableaux de maîtres, parmi lesquels une *Venus à sa toilette* de Titien⁹⁶. Le biographe de Johann David Heinichen, compositeur dont Angioletta était le mécène, évoquait quand à lui le « brillant cercle artistique » que celle-ci dirigeait dans la demeure du « riche marchand » et la brillante société qui s'y réunissait⁹⁷.

Si l'on ne connaît pas le statut du marchand en question qui, s'il n'était pas patricien, pouvait être citoyen, on sait en revanche que des unions pouvaient avoir lieu entre musiciennes des *ospedali* et membres des familles dirigeantes de la République. C'est ainsi que, si l'on en croit Pietro Gradenigo, la chanteuse des Incurabili Cattarina Licini épousa en 1757 le sénateur Bernardino Renier⁹⁸. Camilla Dal Corno, fille du défunt capitaine Giacomo Dal Corno, épousa elle aussi un patricien : en février 1776, elle se mariait avec Giovanni Carlo Zorzi. Veuf en premières noces de Lugrezia Badoer, il était lié à de puissantes familles vénitiennes, ce qu'attestent les témoins prestigieux présents au mariage, Lorenzo Memmo et Pietro Minotto⁹⁹. La même année, une autre musicienne des Mendicanti, Cecilia Martinelli, épousait un haut fonctionnaire, Andrea Sanfermo, secrétaire du patricien Giacomo Riva, lui-même appartenant à une famille très liée aux *ospedali*¹⁰⁰. En outre, son ascendance féminine le liait à d'importantes familles patriciennes : sa mère était une Da Ponte, sa grand-mère appartenait à la famille Zane, et son oncle, Giuseppe Da Ponte, témoin lors de l'enquête matrimoniale, affirmait « vivre du sien », ce qui indiquait une aisance financière certaine. Andrea Sanfermo partageait visiblement ces conditions de vie, puisque le témoignage de l'un de ses serviteurs, Francesco Redolfi, laisse deviner la présence d'une importante

⁹⁴ Le métier de Giovanni Battista Manuch est déduit du témoignage apporté par Giovanni Trentin et Antonio Cargielutti au moment de l'enquête matrimoniale (Venise, ASP, *EXM*, n 256, p. 666, 1759).

⁹⁵ Sur l'activité d'Angelo Pasinello, voir INFELISE (Mario), *L'editoria veneziana nel'700*, Milan : F. Angelo, 1989, p. 49-50, 73, 288.

⁹⁶ WRIGHT (Edward), *Some observations made in travelling through France, Italy, etc. in the years 1720, 1721 and 1722*, 2^e éd., Londres : A. Millar, 1764, vol. 1, p. 79.

⁹⁷ SEIBEL (Gustav Adolf), *Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sachs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1913, p. 18-19.

⁹⁸ GRADENIGO (Pietro), *Notatorio*, vol. XIX, fol. 46, 1757 (Venise, Biblioteca del museo Correr (Bmc), Ms Gradenigo 67).

⁹⁹ Venise, ASP, *SMF*, n° 9, 14 février 1776.

¹⁰⁰ Giacomo Riva était en effet le fils de Giovanni Antonio, gouverneur depuis 1743 à la Pietà et aux Derelitti depuis 1747. La sœur de ce dernier, Antonia Riva, avait été *figlia in educatione* aux Mendicanti et était ensuite devenue la protectrice d'une violoniste de l'*ospedale*, Teresa Turchetti. Le frère de Giacomo Riva, Giovanni Battista, allait lui aussi devenir gouverneur aux Derelitti et à la Pietà peu de temps après le mariage de son frère.

domesticité¹⁰¹. Les liens avec le patriciat sont confirmés par les témoins de mariage, qui appartenaient presque tous aux grandes familles patronymiques de Venise : aux côtés de Giulio Antonio Contarini *San Stin*, Alvise II [Marc'Antonio] Mocenigo *San Stae* et Alvise Renier *Ponte di Ca'Foscari* figurait un citoyen, le comte Domenico Bernardi¹⁰².

La liste des témoins de mariage de Cecilia Martinelli et Andrea Sanfermo prouve que l'union avec une musicienne d'*ospedale* n'était pas considérée comme une mésalliance pour un haut fonctionnaire, mais l'exemple de Camilla Dal Corno tend à indiquer que cette tolérance s'étendait jusqu'aux familles patriciennes. L'étude des témoins de mariage offre un autre élément intéressant : si la famille Riva, pour laquelle travaillait Andrea Sanfermo, était liée aux *ospedali*, il en allait de même avec tous les témoins convoqués pour les noces. En effet, à la date du mariage, Giulio Antonio Contarini, Alvise II Mocenigo, Alvise Renier et Domenico Bernardi étaient tous gouverneurs en exercice aux Mendicanti. Cela indique un soutien certain de la part des autorités de l'*ospedale* au projet matrimonial, mais également un appui des familles patriciennes, qui n'auraient pas accepté de témoigner lors d'une union jugée dévalorisante pour le patriciat dans son ensemble¹⁰³.

Si les gouverneurs pouvaient être témoins lors de l'enquête matrimoniale ou de la célébration des noces, il arrivait également qu'ils occupent eux-mêmes la place de l'époux. Cela était relativement peu fréquent, mais tous les *ospedali* en offrent au moins un exemple. En 1709, Prudenza, violoniste et chanteuse à la Pietà, épousa ainsi Giovanni Battista Morotto,

¹⁰¹ Venise, ASP, *EXM*, n° 289, acte 469, 1776.

¹⁰² Venise, ASP, *SMF*, n° 9, 28 septembre 1776. Les liens étroits qu'Andrea Sanfermo entretenait avec le patricien Alvise Renier sont également attestés par un témoignage savoureux de Giacomo Casanova, qui agissait alors comme agent secret de la République : « *Domenica scorsa alle ore tre della notte in Corte Contarina a San Moisè il Signor Andrea Sanfermo attaccò con parole ingiuriose il Nobiluomo G.G. Minio fu de Zuanne. Questo patrizio non si difese da tutti gl'improperi in altro modo che col dirgli : "Temerario, ricordatevi qual differenza passa tra me e voi". Respingendolo poi col braccio quando alzando le mani pareva che il minacciasse. Ecco la cagione istorica di questa escandescenza. La galante moglie del Sanfermo che era una delle fanciulle dell'Ospitale dei Mendicanti, è innamorata del N.H. Minio contro la volontà del marito, che non vorrebbe che avesse al fianco altri che il N.H. Alvise Renier fu de Bernardin, il quale sebben mal corrisposto, la serve attualmente. Il N.H. Renier, a cui non è ignota la segreta intelligenza della Signora con l'altro, si lagna col Sanfermo, il quale non potendo farsi ubbidire dalla propria moglie, crede di aver giusto motivo di sdegnarsi col N.H. Minio. Questo, amante amato della medesima, non può risolversi a finir di turbare la pace del N.H. Renier, e del marito. Quel imbroglio, che potrebbe aver serie conseguenze, non è forse indegno delle sapienti riflessioni di V.E.* » (cité par COMISSO (Giovanni) (éd.), *Agenti segreti di Venezia (1705-1797)*, 2° éd., Milan : Neri Pozza, 1994, p. 176).

¹⁰³ La présence de Giulio Antonio Contarini est particulièrement intéressante, car l'année précédente, le patricien avait critiqué lors d'une séance du Grand Conseil « *lo spirito invalso di pernicioso suismo sostituito allo spirito di famiglia* », accusant les célibataires présents de céder à l'égoïsme en refusant de se marier et d'engendrer une descendance, seule à même de contrer l'extinction galopante des familles patriciennes (HUNECKE (Volker), *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica (1646-1797) : demografia, famiglia, menage*, Rome : Jouvence, 1997, p. 263). On peut y avoir une affirmation de la primatie du mariage comme élément de sauvegarde du patriciat sur les considérations sociales, un mariage « dérogeant » étant certainement préférable à une extinction de la famille.

gouverneur de l'*ospedale* depuis l'année précédente¹⁰⁴. En 1785, c'était Anna Maria Capiton, soliste réputée du chœur des Derelitti, qui quittait l'institution pour devenir la femme de Daniele Farsetti, gouverneur de l'*ospedale* depuis plus de dix ans¹⁰⁵. Au milieu du siècle, l'excellente chanteuse Emilia Cedroni aurait elle-aussi quitté son *ospedale*, celui des Incurabili, pour épouser un patricien dont le nom ne nous est pas connu mais qui appartenait probablement à la congrégation¹⁰⁶.

Le fait d'épouser un gouverneur obligeait bien évidemment, comme pour n'importe quelle union, la musicienne à quitter l'*ospedale* et à cesser toute pratique musicale publique. En revanche, le mariage avec une *putta* n'avait semble-t-il aucune influence sur l'activité des membres de la congrégation, qui pouvaient continuer à siéger parmi leurs pairs et le faisaient généralement. Giovanni Battista Morotto apparaissait ainsi sur les registres de la Pietà jusqu'en 1713, tandis que Daniele Farsetti était présent aux réunions de la congrégation des Derelitti jusqu'à sa mort, en 1787. Cela indique qu'il n'y avait visiblement aucune réprobation morale de la part des gouverneurs lorsque l'un d'entre eux épousait une musicienne. En revanche, les relations amoureuses au sein de l'*ospedale* et les unions non autorisées par la congrégation étaient fortement réprouvées et le gouverneur jugé coupable d'avoir séduit une fille du chœur était immédiatement renvoyé. C'est très probablement ce qu'il arriva au mystérieux époux d'Emilia Cedroni, qui se vit privée de sa dot maritale pour avoir eu l'impudence de vouloir épouser un gouverneur sans l'autorisation de ses pairs. Il en avait été de même pour Sebastiano Badoer, accusé d'avoir eu pour la musicienne Elisabetta Negri « des intentions peu louables »¹⁰⁷. On peut supposer que Demetrio Teodosio,

¹⁰⁴ WHITE (Micky), « Biographical notes... », *art. cit.*, p. 93.

¹⁰⁵ Le mariage n'est pas documenté dans les archives, mais les difficultés que rencontra le père de la musicienne, Nicolò Capiton, pour obtenir l'autorisation de reprendre sa fille auprès de lui n'étaient peut-être pas étrangères au fait que cette dernière jouissait de l'appui du gouverneur. Que le mariage ait effectivement eu lieu sous forme secrète ou qu'il se soit agi d'une simple relation amoureuse qui ne prit jamais la forme d'un contrat, la rumeur d'une union circulait dans Venise, au point que Johann Christoph Maier s'en fit l'écho dans son récit de voyage : « Eine von diesen Zöglingen im Ospedaletto, Nahmens Capitona, die aber jetzt an den Patrizier Farsetti verheirathet ist » (TALBOT (Mickael), « The Pietà as viewed by Johann Cristoph Maier (1795) », dans *Studi vivaldiani*, n° 4, 2004, p. 75-117).

¹⁰⁶ En dépit de nombreuses recherches dans les *examinum matrimoniorum* et dans les archives de la paroisse de San Vio, conservées dans l'église des Gesuati, à Venise, il n'a pas été possible de retrouver la trace de ce mariage. On en trouve néanmoins la trace dans les témoignages : Pietro Gradenigo écrivait en 1757 que « Emilia Cedroni frà le prime virtuose del coro dell'ospitale dell'Incurabili prende in sposo un agente del pio luogo, non senza disgusto delli signori governatori, quali non concedono la dote di 300 ducati ad essa, mà oltre privano del carico il vagheggiato marito » (GRADENIGO (Pietro), *Notatori*, *op. cit.*, vol. III, fol. 126, 8 janvier 1757). Joseph Spence, qui visita Venise en 1741, évoquait lui aussi ce mariage dans les termes suivants : « As at this very time, Emilia (one of those whom I have just mentioned) is going to be married to a gentleman in Venice » (SPENCE (Joseph), *Letters from the Grand Tour*, *op. cit.*, lettre 168, p. 397-398). La mention d'Emilia Cedroni sur plusieurs livrets de la fin des années 1740 et le début des années 1750 rend toutefois peu plausible le témoignage de Joseph Spence, très probablement antidaté et réécrit plusieurs années après son Grand Tour.

¹⁰⁷ Venise, ASV, *Consiglio dei Dieci – Parti criminali*, b. 106, 31 août 1673.

gouverneur aux Derelitti de 1754 à 1756, fut renvoyé de la congrégation pour le même genre d'incartades¹⁰⁸.

Le mariage d'une musicienne d'*ospedale* avec l'un des membres de la congrégation, s'il semblait accepté à la fois par les gouverneurs et par la société vénitienne, était en revanche mal perçu par les étrangers. Ceux-ci y voyaient en effet une forme de subversion de la part des gouverneurs, censés faire office de pères de substitution aux jeunes filles. Si l'on considère que l'autorité parentale était de fait déléguée collégalement aux gouverneurs, qui aimaient eux-mêmes à rappeler l'amour paternel avec lequel ils administraient leurs pensionnaires, on se trouve de fait devant des noces pour le moins incestueuses, ce que vilipendaient les voyageurs. On trouve ainsi sous la plume d'Ange Goudar une description acerbe des patriciens chargés d'administrer les *ospedali* et accusés de favoriser la débauche parmi leurs pensionnaires :

Il fallait cependant que les nobles Vénitiens qui étaient leurs gouverneurs, les vissent de plus près, puisque l'organiste de ces conservatoires, qui dirigeait l'orchestre, se trouva enceinte, au grand scandale de celles qui ne l'avaient pas encore été¹⁰⁹.

Si les écrits d'Ange Goudar avaient clairement une visée polémique, il n'en était pas moins vrai que le statut des *putte* était mal compris des étrangers, qui voyaient en elle des religieuses dont le mariage, à plus forte raison avec l'un de leurs administrateurs, ne pouvait que choquer. À Venise toutefois, les *ospedali* et leur fonctionnement étaient bien connus et l'on trouvait peu de réflexions sur la supposée dépravation des gouverneurs. Dans la société vénitienne, les mariages inégaux étaient également relativement fréquents, sous certaines conditions. Si les mariages entre patriciens appauvris et riches bourgeoises étaient fréquents au XVIII^e siècle¹¹⁰, il arrivait également que des patriciens ou de riches citoyens épousent des actrices ou des musiciennes. Cela se faisait évidemment sous la forme du mariage secret, mais il s'agissait

¹⁰⁸ Pietro Gradenigo commentait son renvoi de la façon suivante : « *La congregazione dei Derelitti, ridotta al numero di dodici governatori escluse à bossoli e ballotte con tutti li voti della loro assemblea il Sig. Demetrio Teodosio Greco, governatore, come quello che arbitrariamente faceva uscire da' limiti prescritti nel sollievo conveniente alcune delle orfane figliuole* » (GRADENIGO (Pietro), *Notatori, op. cit.*, vol. III, fol. 101v, 30 août 1756). Pier Giuseppe Gillio émettait quant à lui l'hypothèse que Demetrio Teodosio aurait servi de modèle au gouverneur imaginé par Antonio Piazza, Patagiuro Cacomagiri, renvoyé d'un *ospedale* après avoir suscité le scandale en poursuivant de ses assiduités l'une des filles du chœur (GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 42-43).

¹⁰⁹ GOUDAR (Ange) [pseud. J.J. Sonnette], *Le brigandage de la musique italienne*, Paris : s. n., 1777, p. 53.

¹¹⁰ Selon Volker Hunecke, ces unions concernaient la moitié des noces enregistrées à Venise entre 1750 et 1797 (HUNECKE (Volker), *Il patriziato...*, *op. cit.*, p. 169-170).

plus de préserver l'intégrité d'un patrimoine que de dissimuler une liaison qui n'était pas toujours considérée comme inconvenante¹¹¹.

Dans le cas des musiciennes des *ospedali*, la question se posait en d'autres termes. En effet, les unions avec des patriciens, des citoyens ou même de riches marchands au statut social plus élevé que celui des *putte* ne se faisaient, dans l'immense majorité des cas, qu'avec d'excellentes musiciennes, solistes dans le chœur et réputées pour leur talent de chanteuse ou d'instrumentiste. On se retrouvait là dans le cas des servantes de Goldoni épousant leur maître : si le mariage entre un homme de condition et une servante n'était pas impossible, il devait être justifié par le caractère exceptionnel de la future épouse¹¹². De fait, toutes les servantes parvenant à leurs fins dans les pièces de Goldoni étaient ainsi dotées d'une qualification particulière : femme de chambre (Rosaura dans *La donna di garbo*, Argentina dans *La donna brillante*, Lisetta dans *Il povero superbo*, Lesbina dans *Il filosofo di campagna*) ou concierge-intendante (Corallina dans *La castalda*). Il en allait de même avec les musiciennes des *ospedali* : si les archives offrent un seul exemple de fille du commun épousant un gouverneur¹¹³ et que l'unique enfant abandonnée ayant convolé avec un membre de la congrégation de la Pietà était en réalité l'enfant naturelle d'un patricien¹¹⁴, tous les autres cas de mariages inégaux socialement concernaient d'excellentes musiciennes, dont le talent palliait l'absence de dot ou d'origine noble.

¹¹¹ Bien entendu, il n'existait pas réellement de consensus sur la question et l'on trouvait encore en 1752 sous la plume du théologien dominicain Daniele Concina l'idée que les jeunes nobles mettaient en péril leur santé, leur patrimoine et leur réputation pour des chanteuses, des danseuses et des actrices, qu'il qualifiait de « *putidulæ meretriculæ* » (CONCINA (Daniele), *De spectaculis theatralibus christiano...*, Rome : Typ. Apollinea, 1752, p. 10). Dans la seconde moitié du siècle, toutefois, le phénomène n'était pas rare et le développement de telles unions, considérées auparavant comme des mésalliances, n'était pas spécifique à la sphère vénitienne : en 1789, Alessandro Volta écrivait ainsi à son frère qu'il comptait épouser une chanteuse. « *Direte l'onore, il decoro della nostra famiglia ne soffrirebbe troppo. Ma ormai de simili matrimoni ve ne ha tanti, che non se ne fa più gran caso* », arguait-il pour contrer l'opposition prévisible de son frère (VOLTA (Alessandro), *Epistolario*, Bologne : N. Zanichelli, 1949-1966, vol. III, lettre du 21 septembre 1789, cité par MAZZARELLO (Paolo), *Il professore e la cantante : la grande storia d'amore di Alessandro Volta*, Turin : Bollati Boringhieri, 2009, p. 72).

¹¹² COMPARINI (Lucie), « Carlo Goldoni. La servante et le maître : un mariage impossible ? », dans *Chroniques italiennes*, n° 27, 1991, p. 23.

¹¹³ En 1745, Elisabetta Bortolotti présentait ainsi une supplique à la congrégation des Mendicanti en demandant à ce que sa petite-fille Anna-Maria, abandonnée par ses parents, soit acceptée parmi les pensionnaires de l'*ospedale*. Elle précisait qu'elle avait été ouvrière dans l'institution avant d'épouser Francesco Bortolotti, gouverneur de 1713 à 1718 (Venise, ASV, OLP, b. 655, 21 décembre 1745).

¹¹⁴ WHITE (Micky), « Biographical notes... », *art. cit.*, p. 93.

III. Des « conséquences funestes » : étude de la carrière de quelques musiciennes formées dans les ospedali

« Si nous voulons un lit moelleux, un bon repas, des vêtements, des bijoux et des divertissements, il faut aimer, ou feindre d'aimer, un [homme] qui puisse et qui veuille dépenser »¹¹⁵. Lorsque la *putta* imaginée par Antonio Piazza exposait avec cynisme les raisons qui poussaient les pensionnaires des *ospedali* à se marier, elle répondait évidemment à la visée polémique de l'auteur, mais il n'est pas impossible que les motivations profondes des candidates au mariage aient été bien plus complexes que la simple envie de fonder une famille ou de quitter une institution perçue comme oppressive. En effet, le mariage représentait pour les *putte*, notamment celles qui exerçaient une activité musicale, une possibilité unique d'exploiter leur talent en dehors de la sphère religieuse et des murs d'un couvent ou d'un *ospedale*. En théorie, il leur était formellement interdit d'utiliser la formation reçue dans leur institution d'origine pour faire carrière au théâtre, puisque l'enseignement de la musique, effectué aux frais de généreux bienfaiteurs, était uniquement destiné à la louange divine et au service de la République. Utiliser la générosité de pieux donateurs pour former des chanteuses d'opéra était évidemment inenvisageable et aurait risqué de porter préjudice à l'image des *ospedali* et de leurs pensionnaires.

« On ne permet à aucune de ces filles de monter sur le théâtre ; elles s'y engagent par serment », écrivait l'abbé Richard¹¹⁶. De fait, lorsqu'ils sollicitaient l'autorisation de prendre pour épouse une fille du chœur, les prétendants devaient s'engager à ne jamais la laisser chanter en public, sous peine de devoir rendre la dot. On en trouve la trace dans la décision des gouverneurs de la Pietà de concéder la main de la chanteuse Santina à Andrea Tasca, à la condition expresse que celui-ci s'engage à ne jamais laisser son épouse chanter dans les théâtres de Venise ou d'ailleurs¹¹⁷, mais également dans le rappel fait par la congrégation des Mendicanti à Giulio Locadello, au moment de son mariage avec Maria Bressan, qui précisait au futur époux que « les voix employées jusqu'à présent dans l'exercice du chœur ne doivent pas être ensuite utilisées sur les scènes publiques »¹¹⁸.

¹¹⁵ PIAZZA (Antonio), *L'impresario in rovina...*, op. cit., p. 11.

¹¹⁶ RICHARD (abbé), *Description historique et critique de l'Italie...*, op. cit., vol. II, p. 336.

¹¹⁷ Venise, ASV, *OLP*, b. 692, fol. 68, 21 mai 1734.

¹¹⁸ Venise, ASV, *OLP*, b. 651, 18 septembre 1729.

Dans la plupart des cas, et pour autant que l'on puisse en juger, les exhortations des gouverneurs étaient respectées et les *putte* ayant choisi la vie maritale semblent avoir cantonné l'exercice de leur talent à la sphère domestique. C'était évidemment le cas de Crestina, dite Santa della Pietà, qui fut très certainement la première maîtresse de musique de ses filles, Giovanna et Emilia Cedroni, destinées l'une et l'autre à devenir solistes dans un *ospedale* (cf. *supra*). Dans le cas de l'Angioletta des Incurabili, dont nous ignorons le nom de famille, la lisière entre activité musicale privée et exercice de la musique en public était plus floue. Si l'on en croit le témoignage d'Edward Wright, qui rendit visite à son époux, Natale Bianchi, au début des années 1720, la musicienne ne chantait pas en présence d'invités¹¹⁹. Cependant, la biographie de Johann David Heinichen nous apprend que la musicienne avait chanté à de nombreuses reprises pour Friedrich August de Saxe¹²⁰. On peut en déduire qu'il s'agissait d'une faveur réservée aux personnages illustres mais aussi que l'activité musicale, fût-elle publique, était admise tant qu'elle restait cantonnée aux murs de la demeure de la musicienne, quand bien même celle-ci aurait accueilli, comme au palais Bianchi, un brillant salon musical.

Dans le cas d'une union entre un musicien et une fille du chœur, le risque était toutefois grand de voir l'époux de la musicienne chercher à tirer profit des talents de la *putta*, celle-ci étant souvent bien aise de pouvoir continuer à exercer son talent en public. Cela explique les réticences des gouverneurs à accepter les mariages entre fille du chœur et compositeur, mais également le grand nombre d'unions de ce genre, la convergence d'intérêt étant alors évidente et menant presque infailliblement à une rupture de l'engagement du prétendant à ne jamais permettre à son épouse de chanter ou jouer de la musique en public.

1. Des épousailles musicales

Les témoignages des voyageurs ne manquent pas d'allusions à l'activité musicale des *putte* comme vecteur supposé de l'attraction exercée par les musiciennes sur leurs auditeurs. On

¹¹⁹ « *This merchant married his wife out of the hospital of the Incurabile. She sings admirably well, as the gentleman who introduc'd us there, told us : but we were not suffer'd either to hear or see her* » (WRIGHT (Edward), *Some observations...*, op. cit., vol. 1, p. 79).

¹²⁰ « *Der sächsische Kurprinz Friedrich August, der Sohn Augusts des Starken, hielt sich, auf einer Italienreise begriffen, vom Frühjahr 1716 bis zum Herbst des folgenden Jahres in Venedig auf. Er Verkehrte häufig in diesem glanzvollen Künstlerkreise, in dem die berühmtesten Sänger und Instrumentalkünstler die Werke der bekanntesten italienischen Komponisten aufführten. Die Gattin Bianchi's, die Protektorin Heinichen's, sang dem Kurprinzen öfter dessen Kantaten vor, die diesem kunstbegeisterten Prinzen sehr gefielen* » (*Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sachs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1913, p. 18-19).

retrouvait ici le fantasme du chant féminin enjôleur, les pieuses filles du chœur se muant sous la plume de certains voyageurs en sirènes charmant leurs auditeurs et parvenant à s'en faire épouser, nonobstant leur extraction sociale modeste (Eyles Yrwin), leur manque de pudeur (August Fryderky Moszynski) ou leur laideur (Jean-Jacques Rousseau). Bien que le témoignage de Joseph Spence, qui affirme que l'époux d'Emilia Cedroni était « tombé amoureux de sa voix », soit sujet à caution, puisqu'il s'agissait probablement non d'un simple auditeur mais d'un membre de la congrégation, l'effet d'une musique uniquement féminine sur les auditeurs masculins est documenté par de nombreux contemporains. Certains témoignages ne laissent aucun doute sur la possibilité pour une musicienne d'épouser un auditeur, charmé par son chant : le premier mari de Cattarina Ronazza, qui venait régulièrement entendre les concerts sacrés à l'église des Mendicanti, avait ainsi été charmé par les qualités vocales de la musicienne¹²¹. De même, une partie des témoignages relevés lors des enquêtes matrimoniales précise que les futurs conjoints s'étaient connus grâce à la fréquentation assidue de l'*ospedale* de la part du prétendant, ce qui pouvait supposer une présence régulière aux concerts sacrés organisés dans la chapelle. Même si une partie des filles du chœur connaissaient leur futur mari depuis l'enfance, ou avaient été amenées à faire sa connaissance par l'entremise de réseaux familiaux, il était donc possible que le témoignage de l'abbé Richard corresponde à la réalité, même si le talent n'était pas, loin s'en faut, l'unique motif valable pour épouser une pensionnaire d'*ospedale* :

Ces jeunes filles, sous l'inspection des administrateurs qui en répondent à la République, restent dans les conservatoires, jusqu'à ce qu'il se présente pour elles un établissement honnête et approuvé par les magistrats qui en ont soin. Il arrive souvent qu'elles charment quelques uns de leurs auditeurs, qui se déterminent à les épouser ; ce qui arrive communément quand elles sont d'une figure intéressante. Dans ce cas, le futur époux présente l'état de ses biens au bureau d'administration, qui s'informe s'il est légitime, s'il est de bonnes mœurs et si une femme peut espérer un sort heureux avec lui : alors on lui accorde la jeune élève qu'il demande. [...] Celles qui ont des talens distingués, reçoivent beaucoup de présens et souvent amassent une fortune honnête : on m'a assuré qu'il y en avoit qui jouissoient d'un revenu considérable ; celles-là sont sûres de faire de bons établissemens¹²².

¹²¹ « *Educata et istruita dalle più celebri nella musica, mi riuscì con fortuna l'acquistarmi qualche mediocre concetto nel canto. Questo produsse il desiderio d'esser ricercata in moglie da un tal Signore Obert, di nazione Francese, di sufficiente fortune, di notorio buonissimo costume, che frequentava la nostra chiesa, e mi fù accordata la gratia* » (Venise, ASV, OLP, b. 651, 28 août 1729).

¹²² RICHARD (abbé), *Description historique et critique de l'Italie...*, op. cit., vol. II, p. 336.

On notera toutefois l'emploi du terme « charmer », qui suppose ici une entreprise de séduction volontaire de la part des filles du chœur, assimilées une fois encore à des enchanteresses.

Cette perception de l'activité musicale comme moyen employé par des jeunes filles pauvres pour parvenir à épouser des hommes au dessus de leur condition sociale faisait pendant à un poncif voulant que la musique soit le vecteur des passions humaines¹²³. C'est ainsi qu'après l'auditeur, le maître de musique devenait sous la plume de certains voyageurs la victime involontaire de ses élèves, qui parvenaient à le séduire et à s'en faire épouser. C'est du moins ce que l'on trouvait sous la plume d'Eyles Yrwin, commentant le mariage supposé de Sacchini, maître de chœur aux Derelitti, avec l'une des filles du chœur :

L'une de ces cantatrices étoit sur le point de se marier avec le maître de musique dont je viens de parler. Comme on nous avoit prévenus que ces enfans des arts étoient aussi, par malheur pour elles, les enfans de l'amour, nous avons d'abord été surpris de l'élégance de leur ajustement ; mais notre étonnement cessa bientôt, en apprenant que la plupart d'entre elles avoient une espèce d'entreteneur, sous un titre plus honnête. Comme leurs *protecteurs* (c'est le nom de *decorum* de ces utiles messieurs), ils ont, à certaines heures, la liberté de les visiter dans leur couvent, et elles-mêmes, elles ont assez souvent celle d'en sortir il ne paroît pas que ces sortes de liaisons nuisent le moins du monde à leur réputation : elles ne les empêchent pas non plus de trouver un établissement, comme le mariage de l'écolière de Sachini en est la preuve et l'exemple¹²⁴.

Si François-Joseph Fétis indiquait que Francesca Gabrieli, la célèbre « Ferrarese » de Charles Burney, était réputée avoir été la maîtresse d'Antonio Sacchini, rien n'indique que cette rumeur soit fondée, ni surtout qu'une éventuelle liaison entre le maître et l'élève ait été suivie d'un mariage¹²⁵. En effet, la musicienne semble avoir fini sa vie aux Derelitti, atteinte de maladie mentale et incapable de chanter, tandis que la biographie du compositeur ne mentionne pas de mariage¹²⁶. En revanche, Antonio Sacchini traînait une réputation

¹²³ Rappelons ici l'opinion de Bossuet sur le risque que courait l'âme à écouter les airs de Lully, qui « ne servent qu'à insinuer les passions les plus décevantes, en les rendant les plus agréables et les plus vives qu'on peut. Il ne sert à rien de répondre qu'on n'est occupé que du chant et du spectacle, sans songer au sens des paroles ni aux sentiments qu'elles expriment ; car c'est là précisément le danger que, pendant qu'on est enchanté par la douceur de la mélodie ou par le merveilleux du spectacle, ces sentiments s'insinuent sans qu'on y pense, et plaisent sans être aperçus » (BOSSUET (Jacques Benigne), *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris : J. Anisson, 1694, p. 7-8).

¹²⁴ YRWIN (Eyles), *Voyage à la Mer Rouge sur les côtes de l'Arabie, en Egypte et dans les déserts de la Thébaïde; suivi d'un autre, de Venise à Bassorah par Latiquée, Alep, les déserts, etc. dans les années 1780 et 1781*, Paris : Briand, 1792, p. 245.

¹²⁵ FÉTIS (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^e éd., Paris : F. Didot, 1867, t. VII, p. 361.

¹²⁶ En 1778, la chanteuse était en effet mise à l'isolement, « *alterata nella fantasia et insieme attaccata dalla rognà* » (Venise, IRE, DER B 14, p. 146, 9 mars 1778).

sulfureuse, ce qui explique peut-être l'extrapolation de Eyles Yrwin, prompt à inventer des amours illicites à l'appui d'une démonstration visant à démontrer le peu de pudeur dont faisaient preuve les *putte*.

L'unique exemple de fille du chœur épousant un professeur de musique employé par l'*ospedale* est fourni par le cas, extrêmement célèbre, de Faustina Bordoni, mais il ne s'agissait pas à proprement parler d'une alliance entre maître et élève, puisque la chanteuse aurait été formée en tant que *figlia di spese* à la Pietà, tandis que Johann Adolf Hasse avait occupé le poste de *maestro di coro* aux Incurabili¹²⁷. En outre, le recrutement de ce dernier avait eu lieu bien après son mariage avec la chanteuse, de nombreuses années après que celle-ci ait fréquenté les professeurs de musique de l'*ospedale*. Si les archives ne mentionnent donc aucune union de fille du chœur avec un professeur de musique en exercice, on sait en revanche que certaines d'entre elles épousaient des artistes. Le cas le plus célèbre est bien entendu celui de Cecilia Guardi, sœur des peintres Giannantonio et Francesco Guardi, accueillie pour le service du chœur aux Derelitti en juin 1717, sur recommandation de l'un des gouverneurs, Giovanni Paolo Giovanelli¹²⁸. En 1719, la chanteuse quittait le chœur pour épouser Giambattista Tiepolo, qui travaillait alors à la décoration intérieure de l'église de l'*ospedale*¹²⁹. Nul doute que l'intervention de Giovanni Paolo Giovanelli fut une fois encore décisive pour permettre à la jeune femme de quitter le chœur à peine deux ans après y être entrée, ce qui conduisit par ailleurs la congrégation à prendre dès l'année suivante la décision d'interdire la sortie de l'*ospedale* à toute musicienne n'ayant pas formé au moins deux élèves susceptibles de lui succéder¹³⁰.

Outre cet exemple de musicienne épousant un peintre, les cas de filles du chœur s'unissant à des musiciens étaient relativement nombreux. Aux Mendicanti, ils représentaient 16 % des mariages pour lesquels nous connaissons l'emploi des conjoints, pourcentage non négligeable qui traduisait l'attractivité des *putte* pour les compositeurs ou les interprètes vénitiens. Ce nombre relativement élevé d'unions impliquant des musiciens s'expliquait

¹²⁷ La présence de Faustina Bordoni comme *figlia di spese* à la Pietà est évoquée par Madeleine Constable, sans que la source de cette information ne soit citée (CONSTABLE (Madeleine V.), « The Figlie del Coro : fictions and facts », dans *Journal of European studies*, vol. XI-42, p. 120). L'affirmation selon laquelle la chanteuse aurait été formée aux Mendicanti, que l'on trouvait notamment sous la plume du romancier P. Scudo en 1854, n'est pas digne de foi, aucun document de cet *ospedale* ne mentionnant la présence de Faustina Bordoni parmi les filles du chœur, *figlie di spese* ou *figlie in educatione* (SCUDO (P.), « Le Chevalier Sarti, histoire musicale », dans *La Revue des Deux Mondes*, t. V, 1854).

¹²⁸ Venise, IRE, DER G 1-48, n° 80, 29 juin 1717. Sur les liens entre la famille Giovanelli et la famille Guardi, voir ELLERO (Giuseppe), « Ancora sulla famiglia Guardi, i conti Giovanelli e i luoghi pii veneziani », dans *Arte – documento*, n° 15, 2001, p. 173-177.

¹²⁹ Sur ce mariage, voir ELLERO (Giuseppe), « Idillio all'Ospedaletto. Un documento d'archivio su Cecilia Guardi », dans *Arte – documento*, n° 10, 1996, p. 106-109.

¹³⁰ Venise, IRE, DER G 1, n° 56, décision du 19 février 1720 n. st., rappelée le 31 janvier 1721 n. st.

également, notamment au XVIII^e siècle, par des occasions de rencontre plus fréquentes : on sait ainsi que l'époux de Teresa Ferrasciutta, Girolamo Martinelli, était le fils d'Antonio Martinelli, professeur d'instruments aux Mendicanti, aux Derelitti et à la Pietà (cf. annexe 10). Girolamo Martinelli, qui remplaça son père malade à la chapelle ducale dès 1780, avait également enseigné le violoncelle aux *putte* de la Pietà dès 1782¹³¹. Il est fort probable qu'Antonio Martinelli, alors maître d'instruments aux Mendicanti, ait appuyé l'entrée de Teresa Ferrasciutta dans l'*ospedale* lorsque celle-ci avait onze ans¹³². L'absence de celle-ci des livrets laisse supposer qu'elle n'était pas chanteuse mais instrumentiste, ce qui indique qu'elle aurait reçu les leçons de son futur beau-père.

Les conditions de rencontre entre les deux autres musiciennes des Mendicanti ayant épousé des musiciens ne nous sont pas connues. On sait en revanche que les époux respectifs de Lelia Acchiapati et Maddalena Lombardini étaient compositeurs et que les deux musiciennes obtinrent en toute hâte l'autorisation de quitter leur institution, la première pour retourner chez son père, la seconde pour épouser Lodovico Sirmen. Le départ de Lelia Acchiapati n'apparaissait pas dans les registres de l'institution, en raison sans doute du non-respect par la musicienne de l'engagement décennal contracté en janvier 1760, lors de son admission dans le chœur¹³³. Toutefois, Pietro Gradenigo écrivait le 12 mars 1769 que « la Signora Lelia Acchiapati, si empruntée, a trouvé aujourd'hui le moyen de s'envoler du conservatoire et s'en va avec son père, qui est Bressan, ailleurs »¹³⁴. Les conditions du départ de Maddalena Lombardini semblent avoir été, comme on l'a vu, également précipitées, ce qui s'expliquait probablement, dans le cas des deux musiciennes, par des engagements pris auprès des théâtres de la péninsule avant même l'obtention de l'autorisation de quitter l'*ospedale*. De fait, la première mention de Lelia Acchiapati comme interprète sur une scène profane datait de l'été 1769¹³⁵, tandis que Maddalena Lombardini, mariée en toute hâte dès le lendemain de la décision l'autorisant à quitter l'*ospedale*, jouait dès le 11 octobre 1767 lors du concert organisé au palais de Giovanni Carlo Boschi pour fêter l'accession de ce dernier à la pourpre cardinalice¹³⁶.

¹³¹ Venise, ASV, *Procuratoria de supra*, reg. 157, fol. 178v et Venise, ASV, *OLP*, b. 718, *Vacchetta*, n° 2, cités par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 511.

¹³² Venise, IRE, MEN B 7, 24 août 1763.

¹³³ Venise, IRE, MEN B 7, 14 janvier 1760.

¹³⁴ GRADENIGO (Pietro), *Notatori*, *op. cit.*, vol. XXII, fol. 31, 12 mars 1769.

¹³⁵ PIOVANO (Francesco), « Elenco cronologico (1757-1802) delle opere di Pietro Guglielmi (1727-1804) », dans *Rivista musicale italiana*, n° 15, 1908, p. 246.

¹³⁶ ARNOLD (Elsie) et BALDAUF-BERDES (Jane), *Maddalena Lombardini-Sirmen...*, *op. cit.*, p. 45.

2. L'éventualité d'une carrière théâtrale

Ces deux exemples venaient confirmer les soupçons des gouverneurs des Mendicanti, qui craignaient qu'une union entre une fille du chœur et un compositeur ne conduisent à une exploitation commerciale et profane du talent de la musicienne formée par l'*ospedale*. De fait, la totalité des musiciennes ayant épousé des compositeurs rompèrent l'engagement pris auprès de la congrégation de ne pas se produire en public, l'unique exemple d'épouse de musicien ayant semble-t-il respecté sa promesse étant Teresa Ferrasciutta, dont on ignore le devenir après ses noces. Il était certainement plus aisé pour une épouse de musicien de faire carrière, l'exploitation du réseau déjà constitué par le mari ne pouvant que favoriser les ambitions de la *putta*.

C'était visiblement le cas de Maddalena Lombardini Sirmen, dont le mariage avait été semble-t-il préparé de longue date par Giuseppe Tartini, désireux de permettre à son élève de faire fructifier son talent en dehors des murs de l'*ospedale*. C'est ainsi qu'une première union avait été envisagée, dès septembre 1766, avec le chanteur Giuseppe Scoti, afin de permettre à la musicienne quitter l'*ospedale*. Giuseppe Tartini écrivait en ce sens à son ancien élève, Johann Gottlieb Naumann, compositeur officiel de la cour électorale de Dresde, afin de l'inciter à offrir à Giuseppe Scoti un engagement qui permettrait aux gouverneurs des Mendicanti de « fermer les yeux et lui donner la fille en mariage »¹³⁷. Giuseppe Tartini considérait que seule l'absence de revenus fixes du chanteur expliquait l'opposition de la congrégation, l'engagement pris par les musiciennes de ne jamais se produire au théâtre ne concernant pas, selon lui, les instrumentistes. De fait, il indiquait clairement dès sa lettre du 22 septembre 1766 que le but du mariage était à la fois de permettre à Maddalena Lombardini de quitter un établissement où son talent ne pouvait s'épanouir et d'offrir à la cour de Dresde un couple d'excellents musiciens :

Répondez à son excellence le maître de la chapelle musicale que Mademoiselle Maddalena prend pour mari un ténor qui a une très bonne voix et un bon naturel et qui deviendra certainement un excellent chanteur, puisqu'il est jeune et qu'il aura pour épouse une musicienne professionnelle. Ainsi, l'un et l'autre peuvent être au service permanent de la Cour, tous deux s'engageant à ne plus jamais chanter dans les théâtres vénaux (ou plutôt le chanteur seulement, puisqu'ici, la femme n'a rien à voir avec le chant). En ce qui concerne leurs prétentions, il n'y aura aucune difficulté ; en effet, lorsque Son Altesse Royale Electorale aura entendu Mademoiselle Maddalena et aura apprécié le talent de son époux, ce qu'Elle voudra bien octroyer sera accepté. [...] Si le mariage se conclut

¹³⁷ Lettre de Giuseppe Tartini à Johann Gottlieb Naumann, 3 octobre 1766, cité par *Ibid.*, p. 38.

et que nous avons l'assurance que le couple sera reçu au service de la Cour par Son Altesse Royale Electorale, aucun autre engagement de sa part n'est nécessaire. Au contraire, lorsque nous recevrons la garantie d'un engagement au service de la Cour, ce sera le meilleur moyen de mettre fin à toutes les oppositions que Mademoiselle Maddalena rencontre ici. Ainsi, si jusqu'alors le mariage lui était refusé, de cette façon, il n'y aurait plus aucun obstacle¹³⁸.

Cette lettre illustre également un élément intéressant de l'union entre une fille du chœur et un musicien : Maddalena Lombardini y était présentée comme une excellente musicienne, dont le talent profiterait à son mari, le fait d'épouser une musicienne professionnelle permettant de faire de lui un « excellent chanteur ». De fait, les deux compositeurs ayant épousé des *putte* utilisèrent à bon escient le talent de leurs épouses pour faire connaître leurs propres œuvres. Pietro Guglielmi, qui épousa Lelia Acchiapati en 1769, fit jouer à celle-ci dès les premiers mois de son mariage un rôle dans ses opéras. En janvier 1770, la musicienne chantait au théâtre Haymarket de Londres le rôle d'Onoria, dans *Ezio* ; en mai de la même année, celui de Rosetta dans *Il Disertore* ; l'année suivante, celui d'Egina dans une version de *Orfeo ed Euridice* de Gluck revue par Pietro Guglielmi ; en 1772, elle jouait le rôle de Lindora dans *L'Assemblea*, celui d'Arabella dans *Il Carnovale di Venezia* et celui de la marquise dans *I viaggiatori tornati in Italia*¹³⁹.

Lodovico Sirmen mit lui aussi à profit le talent de son épouse, Maddalena Lombardini, pour faire connaître ses œuvres. Il est probable que les premiers concerts donnés par le couple, notamment à Turin en 1768, aient eu un répertoire mêlant œuvres de Lodovico Sirmen et sonates de Giuseppe Tartini, que la musicienne maîtrisait à la perfection, ayant étudié le violon auprès du virtuose padouan¹⁴⁰. Il est probable également que le couple de violoniste ait joué des sonates composées par le comte Benvenuto di San Raffaele, lui-même élève de Tartini et qui fut leur mécène lors de leur passage à Turin¹⁴¹. À l'été 1768, Maddalena Lombardini et son époux étaient à Paris, et la musicienne jouait dès le mois de septembre un concerto composé par Lodovico Sirmen, le compositeur mettant sans aucun doute en scène la musicienne pour faire valoir ses propres œuvres. En effet, la présence de violonistes virtuoses de sexe féminin n'était pas chose courante dans l'Europe du XVIII^e

¹³⁸ Lettre de Giuseppe Tartini à Johann Gottlieb Naumann, 22 septembre 1766, cité par HAINE (Malou) (éd.), *400 lettres autographes de musiciens au musée royal de Mariemont*, Liège : Mardaga, 1995, lettre n° 23, p. 74-75.

¹³⁹ SARTORI (Claudio), *I libretti italiani, op. cit., passim*.

¹⁴⁰ À la suite de l'un de ces concerts turinois, Quirino Gasparini écrivit ainsi au compositeur Giovanni Battista Martini qu'il avait contacté Tartini pour lui indiquer que Maddalena Lombardini « joue ses sonates avec une telle perfection qu'elle a prouvé qu'elle méritait le titre de véritable fille spirituelle [de Tartini] » (Lettre de Quirino Gasparini à Giovanni Battista Martini, 22 juin 1768, cité par ARNOLD (Elsie) et BALDAUF-BERDES (Jane), *Maddalena Lombardini Sirmen..., op. cit., p. 50*).

¹⁴¹ C'est d'ailleurs à lui que seront dédiés les six quatuors pour violons que Maddalena et Lodovico Sirmen publieront l'année suivante à Paris.

siècle et les chroniques parisiennes ne manquaient pas de faire l'éloge de la virtuosité de la violoniste vénitienne, la renommée de Lodovico Sirmen profitant ainsi largement du talent de son épouse. On lisait ainsi dans *L'Avant-coureur* du 12 septembre 1768 que « Madame Lombardini Sirmen [avait] exécuté avec beaucoup de grâce et de goût un concerto de violon de M. Sirmen »¹⁴², tandis que le *Mercur de France* du mois d'octobre indiquait que « M. [sic] de Lombardini Sirmen [avait] enchanté par la manière dont elle [avait] exécuté un concerto de M. Sirmen. Cette charmante virtuose exprime du violon des sons brillans et amoureux qui pénètrent jusqu'au cœur »¹⁴³. Si les chroniqueurs notaient toujours l'exceptionnel talent de Maddalena Lombardini-Sirmen, ils ne manquaient pas de préciser qu'elle jouait des œuvres composées par son mari, ce qui contribuait certainement à la renommée de ce dernier.

Ainsi, un mariage entre un compositeur et une musicienne était-il le résultat d'une convergence d'intérêts, le compositeur pouvant exploiter le talent de son épouse pour faire connaître et valoriser ses œuvres, tandis que la musicienne trouvait là un moyen d'exposer son talent sans le cantonner à la chapelle d'un *ospedale*. Toutefois, il n'était pas indispensable d'épouser un musicien pour parvenir à faire carrière. En effet, plusieurs exemples indiquent que des chanteuses formées dans les *ospedali* réussirent à mener une carrière au théâtre sans avoir épousé un professionnel de la musique, voire en demeurant célibataire. Ce fut le cas, par exemple, de Lucia Cassini, chanteuse formée aux Mendicanti qui fit une carrière courte mais fulgurante à la suite de son mariage. Surnommée « La Mantovanina », en raison de son origine géographique, la jeune femme obtint en 1783 la permission de quitter l'*ospedale* pour épouser Antonio Fortunato Stella, dont le métier n'est pas mentionné mais qui deviendrait après le décès précoce de son épouse un imprimeur fort renommé¹⁴⁴. Alors que Lelia Acchiapati avait alterné registre sérieux et registre comique, Lucia Cassini semble s'être spécialisée dans l'opéra comique, jouant dès 1785 au théâtre San Moisè le rôle de Zeffirina dans *I Castellani burlati* de Filippo Livigni, rôle repris à Parme l'année suivante. La même année, elle joua à Venise et à Milan le rôle de Zaida dans *Il Seraglio di Osmano*, de Giovanni Bertati, et à Turin, celui d'Elena dans *Il Falegname*, de Domenico Cimarosa. En 1786, elle jouait à Parme le rôle de Mandina dans *La Villanella rapita* de Francesco Bianchi, et à Naples celui de Bianca dans *Le Astuzie villane* de Pietro Guglielmi, et celui de Miss Merin dans *Le gare generose* de Giovanni Paisiello. Sa carrière s'achevait l'année suivante à Naples, avec le

¹⁴² *L'Avant-Coureur*, n° 37, 12 septembre 1768, p. 583.

¹⁴³ *Mercur de France*, Paris : Lacombe, octobre 1768, p. 150.

¹⁴⁴ Sur l'activité éditoriale d'Antonio Fortunato Stella, voir INFELISE (Mario), *L'editoria veneziana...*, op. cit., p. 378-384.

rôle d'Irène dans *Amor non ha riguardi* et celui de Farfallina dans *Le Convulsioni*, deux « farces en musique » de Giuseppe Palomba¹⁴⁵. La chanteuse mourut de tuberculose à Venise le 8 septembre 1787, à l'âge de trente ans¹⁴⁶.

Le cas de Lucia Cassini est spécifique à plus d'un titre. Non seulement son époux semble n'avoir eu aucune influence initiale dans le choix de carrière de son épouse, même s'il tira certainement parti de la renommée de cette dernière pour se créer un réseau qui lui serait ensuite fort utile lors de la fondation de son imprimerie, mais la carrière de l'ancienne fille du chœur des Mendicanti débuta à Venise. Il s'agissait là d'une chose peu commune, les *putte* passant outre l'interdiction édictée par les gouverneurs de se produire sur les scènes de théâtre évitant soigneusement de le faire au su et au vu de tous et choisissant, au moins dans un premier temps, des théâtres éloignés de la Dominante, voir du territoire de la République, pour monter sur les planches. Il est vrai que Lucia Cassini ne chanta à Venise qu'à deux reprises, avant son départ pour Parme, Milan et Turin, ce qui peut s'expliquer par une réaction tardive des gouverneurs de l'*ospedale*, comme dans le cas d'Anna Maria Capiton. Cette dernière avait en effet été l'une des plus importantes solistes des Derelitti entre 1777 et 1785, avant de quitter l'institution sur la demande expresse de ses parents, qui tentaient depuis deux ans d'obtenir le retour de leur fille¹⁴⁷. En contrepartie de cette autorisation, la *putta* s'était engagée à renoncer à toute dot de la part de l'*ospedale* et à ne jamais chanter au théâtre. Or, au début de l'hiver 1786, « la rumeur publique courait que ladite fille Anna Capiton était sur le point de manquer à son engagement, puisqu'elle avait convenu avec l'impresario du théâtre de San Samuele de jouer le rôle de *prima buffa* lors des représentations du prochain carnaval »¹⁴⁸. Si la *putta* joua effectivement le rôle de Liberata dans *Castrini padre e figlio* de Ferdinando Robuschi, sa carrière s'acheva avec la pièce, soit que la mort de son mari, Daniele Farsetti, le 11 mars 1787, l'ait privée de tout soutien puissant lui permettant de poursuivre une carrière au théâtre sans encourir les foudres des provéditeurs, soit que son talent ne fut pas adapté au genre comique.

Teresa Anna Ventura semblait en revanche bénéficier à la fois du soutien de son conjoint et du talent nécessaire pour avoir du succès au théâtre. En outre, elle ne s'était jamais

¹⁴⁵ SARTORI (Claudio), *I libretti italiani...*, *op. cit.*, *passim*.

¹⁴⁶ Le testament de Lucia Cassini Stella se trouve à Venise, ASV, TEST, b. 233, 23 août 1787.

¹⁴⁷ La chanteuse avait été acceptée le même jour qu'une autre musicienne talentueuse, Teresa Ortolani, les deux jeunes femmes ayant été jugées par trois professeurs de musique de l'*ospedale* « *di particolar abilità e di rara voce per il canto* » (Venise, IRE, DER B 14, p. 90, 12 août 1776). La décision autorisant Anna Maria Capiton à quitter le chœur se trouve à Venise, IRE, DER B 14, p. 223, 12 avril 1785.

¹⁴⁸ La citation est extraite de la lettre adressée par Carlo Mondini, employé de l'*ospedale*, aux provéditeurs aux hôpitaux et aux lieux pieux (Venise, ASV, PSO, b. 70, 19 décembre 1786, transcrit par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, « Materiali documentari », p. 179).

engagée à ne pas chanter au théâtre puisque, rentrée aux Mendicanti comme orpheline en 1761, elle avait été déclarée inapte à l'apprentissage de la musique cinq ans plus tard et avait alors rejoint la classe des filles du commun¹⁴⁹. Malgré cette affirmation péremptoire, qui reposait probablement plus sur un manque de volonté ou d'application de la *putta* que sur une absence de talent, Teresa Ventura fut par la suite réputée à la fois pour ses qualités de chanteuse et pour sa façon de déclamer. C'est du moins ce qu'affirmait Pietro Zaguri, écrivant à Casanova : « Elle déclame si bien que c'en est incroyable, [son chant est] presque angélique »¹⁵⁰. L'éloge funèbre que lui avait réservé la *Gazzetta urbana veneta* exaltait également son talent de chanteuse et de comédienne :

Teresa, qui était avant tout un prodige du chant, devint également un prodige de la déclamation théâtrale. La sentencieuse gravité de la tragédie et la familiarité spirituelle de la comédie avaient également éclos dans sa bouche. L'art du geste allié à la silhouette la plus douce et aux yeux les plus vifs et éloquentes du monde concourent à la perfection de l'œuvre. La noble académie *dei Rinnovati*, fondée à Venise et consacrée à l'objet théâtral, l'honora, et fut par elle grandement honorée¹⁵¹.

3. « Les acteurs même de l'opéra venaient se former au vrai goût du chant sur ces excellents modèles »¹⁵²

Si l'on en croit Jean-Jacques Rousseau, les chanteuses des *ospedali* auraient été considérées comme un exemple à atteindre pour les musiciens d'opéra, mais plus que de simples modèles, il arrivait que les filles du chœur montent elles-mêmes sur les planches. Outre les exemples relativement fréquents de *putte* devenues d'acceptables chanteuses mais cantonnées aux scènes vénitienes, les *ospedali* formèrent également des cantatrices vouées à une prodigieuse carrière internationale. C'est ce que rappelait Charles Burney lorsqu'il écrivait des Mendicanti : « C'est ici qu'on a été instruites ces deux femmes célèbres, l'Archiapate, devenue la Signora Guglielmi, et la Signora Maddalena Lombardini Sirmen, qui ont reçu en Angleterre de si justes applaudissements »¹⁵³. De fait, Lelia Acchiapati, Maddalena Lombardini, mais aussi Cecilia Giuliani, Maria Vincenza Marchetti et Andrianna Ferrarese menèrent sur les

¹⁴⁹ Venise, MEN B 7, 10 août 1761.

¹⁵⁰ MOLMENTI (Pompeo), *Carteggi casanoviani. Lettere del patrizio Zaguri a Giacomo Casanova*, Milan : R. Sandron, vol. II, p. 64-65.

¹⁵¹ « Ritratto storico e morale della Nobile Signora Teresa Ventura Venier », dans *Gazzetta urbana veneta*, n° 97, 4 décembre 1790, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, « Materiali documentari », p. 307.

¹⁵² ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Confessions*, nouv. éd., Paris : Flammarion, 2002, livre VII, vol. 2, p. 54.

¹⁵³ BURNEY (Charles), *The present state...*, *op. cit.*, p. 192.

planches une carrière bien loin des territoires de la République de Venise et parvinrent à tirer profit de l'éducation musicale reçue dans leur *ospedale*.

La carrière de Cecilia Giuliani est peut-être la moins connue de toutes, mais elle n'en fut pas moins brillante. Après quelques années aux Mendicanti, elle avait obtenu, sur demande de son père mais sans aucune justification de mariage ou de prise de voile, de quitter l'institution, en février 1783¹⁵⁴. Il est peu probable que la *putta* se soit mariée, puisque sa première apparition au théâtre, à l'automne 1785, se fit sous le nom de Cecilia Giuliani. Elle jouait alors le rôle de Marzia dans *Cajo Mario*, au théâtre de la Pergola de Florence. La même saison la vit jouer Sémiramide dans *La vendetta de Nino*, d'Alessio Prati. Ce n'est que l'année suivante qu'elle rentra à Venise, interprétant avec le célèbre castrat Gasparo Pacchierotti l'*Olimpiade* d'Antonio Sacchini, au prestigieux théâtre San Benedetto. Spécialisée dans les rôles sérieux, Cecilia Giuliani interpréta, à Trieste, la Selene du *Medonte re di Epiro* de Giuseppe Sarti, qu'elle reprit à Padoue puis, l'année suivante, à Brescia. À Crema, elle fut la Dircea du *Demofonte* d'Angiolo Tarchi, qu'elle reprit en 1787 à Reggio puis à Venise, dans la version d'Alessio Prati. En 1788, elle passa une saison au théâtre Haymarket de Londres, où elle fut engagée comme *prima donna* et chanta le rôle d'Aristea, dans *L'Olimpiade* de Cimarosa puis, l'année suivante, celui d'Iphigénie dans *Ifigenia in Aulide* de Cherubini. Après un nouveau séjour en Italie, de 1789 à 1791, qui la vit chanter pas moins de sept opéras entre Lodi, Milan et Gênes, elle quitta de nouveau la péninsule pour le Burgtheater de Vienne. Si l'on en croit le témoignage de Lorenzo Da Ponte, la venue de Cecilia Giuliani aurait été souhaitée par l'impératrice Marie-Louise, qui souhaitait la substituer à Andrianna Ferrarese, convoquée à la cour de Vienne trois ans auparavant¹⁵⁵.

Avant d'exercer son art comme *prima buffa* au Burgtheater de Vienne, Andrianna Ferrarese avait débuté, à peine une année après sa fugue manquée des Mendicanti, une carrière de chanteuse comique à Livourne, jouant dans le pastiche *Mesenzio re d'Etruria*. Elle donnait également régulièrement des concerts dans des demeures privées, mais sa carrière ne prit véritablement son envol lorsqu'elle se fit engager au King's Theatre de Londres, l'hiver 1785. Elle y débuta dans le rôle de Cleonice, dans le *Demetrio* de Luigi Cherubini, et y alterna rôles sérieux et rôles comiques, rencontrant le succès aussi bien dans un genre que dans l'autre. Le *Morning Herald* du 13 mars 1786 en rendait compte, notant que

¹⁵⁴ Venise, ASV, *PSO*, b. 80, 4 février 1783.

¹⁵⁵ DA PONTE (Lorenzo), *Memorie*, Milan : Garzanti, 1976, p. 139.

[Andrianna Ferrarese] était capable, avec un talent toujours intact, d'accompagner la lyre de Melpomene et les clairons de Thalie. [...] Madame Ferrarese était applaudie, et même jusques aux cieux, dans plusieurs de ses chansons ; la toute première d'entre elles fut bissée mais son rondo du second acte était tel qu'il porta l'admiration à une sorte d'enthousiasme et offrit une preuve convaincante et forte qu'elle était capable de concourir en bonne place avec les meilleurs exécutants, et peut-être partager la couronne de Melpomene¹⁵⁶.

En dépit de ce témoignage élogieux, la chanteuse ne plut visiblement pas suffisamment aux Londoniens pour voir son engagement renouvelé et elle rentra dans la péninsule italienne, où elle persista dans le registre sérieux malgré une voix visiblement mieux adaptée aux exigences de l'opéra comique¹⁵⁷. Seul Mozart sut tirer parti des talents vocaux particuliers de l'ancienne *putta* et composa pour elle l'air de Susanna pour la reprise des *Nozze di Figaro* à Vienne, en 1789, ainsi que le rôle de Fiordiligi dans *Così fan tutte*. Appelée au Burgtheater comme première chanteuse, elle occupa aussi bien le rôle de *prima seria* dans *Il pastor fido* ou *La cifra* d'Antonio Salieri, *Il pazzo per forza* de Joseph Weigl ou *La pastorella nobile* de Pietro Guglielmi, que celui de *prima buffa* dans *La molinara* de Giovanni Paisiello ou les *Nozze di Figaro* de Mozart¹⁵⁸. De l'automne 1788 au printemps 1791, elle interpréta ainsi onze œuvres au Burgtheater de Vienne, avant d'être évincée par son ancienne camarade des Mendicanti, Cecilia Giuliani. La carrière d'Andrianna Ferrarese se poursuivit à Varsovie, puis dans diverses villes d'Italie avant de s'achever, en un bel exemple d'épanadiplose, à Venise. L'opposition farouche du consul de Rome à laisser sa bru exploiter son talent en public explique que la musicienne n'ait pu faire une apparition au théâtre San Benedetto qu'en 1797. Dix ans auparavant, Agostino dal Bene avait en effet fait parvenir une missive aux inquisiteurs d'État, dans laquelle il indiquait que son fils avait « prostitué son épouse dans des concerts et au théâtre en Toscane et en Angleterre [et] souhaitait désormais [...] la faire venir dans certain théâtre de l'État vénitien »¹⁵⁹. L'apparition de la chanteuse dans le rôle d'Argenide, dans *Il ritorno di Serse* de Marco Portogallo marquait la fin de sa carrière. Les premières années du XVIII^e siècle la virent certes chanter à Modène, en 1800, ou à la Scala de Milan, en 1804, mais elle n'y était que la doublure de la *prima donna*, remplacée au pied levé.

¹⁵⁶ *Morning Herald*, 30 janvier et 13 mars 1786, cité par PETTY (Frederick C.), *Italian opera in London (1760-1800)*, Ann Harbor (Mich.) : UMI Research press, 1980, p. 232 et 235.

¹⁵⁷ Sur les qualités vocales exigées des chanteurs d'opéra seria et d'opéra comique et sur le cas particulier d'Andrianna Ferrarese, voir GIDWITZ (Patricia L.), « Mozart's Fiordiligi : Andrianna Ferrarese del Bene », dans *Cambridge Opera Journal*, vol. VIII-3, 1996, p. 199-214.

¹⁵⁸ Sur les airs écrits spécifiquement pour Andrianna Ferrarese lors de son séjour à Vienne, et pour des considérations techniques sur l'étendue de la voix de la musicienne et son adaptation aux œuvres jouées au Burgtheater, voir *Ibid.em*.

¹⁵⁹ Venise, ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, 2 février 1787, transcrit par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale... op. cit.*, « Materiali documentari », p. 343.

Dès 1798, Lorenzo Da Ponte livrait un témoignage indiquant que la cantatrice, âgée alors de trente-neuf ans, n'était plus capable d'occuper une place de premier plan au théâtre :

Je la priai néanmoins de chanter quelque ariette, ce qu'elle fit sans grimace ; mais, bien que j'aie perçu qu'elle avait encore beaucoup de qualités, je n'osais pourtant continuer plus longtemps sur ce sujet, de peur d'entretenir ses illusions¹⁶⁰.

Une autre interprète de Mozart, Maria Vincenza Marchetti, avait été formée aux Mendicanti. Orpheline de père et de mère, elle avait été acceptée le 29 août 1775 pour le service du chœur, à l'âge de quatorze ans¹⁶¹. Si le rapport d'audition préliminaire indiquait qu'elle jouissait d'une jolie voix, elle était également déjà formée à la musique, puisque dès l'année suivante, elle apparaissait dans le rôle-titre de l'oratorio *Joas rex Juda*¹⁶². Elle fut soliste dans le chœur de l'*ospedale* jusqu'à son départ, en janvier 1781, soit moins d'un an avant sa première apparition en public dans le rôle de Beroe dans *La Nitteti* de Carlo Monza¹⁶³. Son mariage avec Angelo Fantozzi, célèbre chanteur, est introuvable dans les archives des *ospedali*, mais également dans celles de la paroisse Santa Maria Formosa, à laquelle appartenait l'*ospedale* des Mendicanti. Cela s'explique probablement par le fait que la chanteuse avait obtenu de quitter l'institution pour se rendre chez sa sœur, où le mariage, certainement célébré en 1782, aurait pu avoir lieu discrètement. La musicienne n'avait en effet pas demandé l'autorisation des gouverneurs, et le peu de temps qu'elle avait demeuré dans le chœur comme la profession de son époux constituaient autant de raisons susceptibles d'occasioner un refus. Il est probable que le choix de la discrétion ait également prévalu au moment de débiter une carrière publique : si la chanteuse apparaissait encore en octobre 1781 sous le nom de Maria Vincenza Marchetti, elle était Maria Vincenza Marchetti Fantozzi sur le livret du *Giulio Sabino* de Sarti en 1784, pour ne plus apparaître ensuite que sous le nom de Maria Marchetti Fantozzi, bien différent de celui – Vincenza Marchetti – sous lequel elle avait été recrutée aux Mendicanti et était indiquée dans les livrets d'oratorios de cet *ospedale*. Dès 1785, la musicienne se produisit au théâtre San Carlo de Naples et à la Scala de Milan, avant de créer en 1791 le rôle de Vitellia dans *La clemenza di Tito* de Mozart, qui écrivit deux airs spécifiquement pour

¹⁶⁰ DA PONTE (Lorenzo), *Memorie*, op. cit., p. 211.

¹⁶¹ Venise, IRE, MEN B 7, 29 août 1775.

¹⁶² *Joas rex Juda, Actio sacra pro virginibus choristis S. Lazari Mendicantium musice expressa a D. Ferdinando Bertoni Academico Philharmonico chori magistro ac moderatore optime merito recurrenti solemnibus dominica Resurrectionis anno 1776*, Venise : A. Milocco, 1776, 24 p.

¹⁶³ *Nitteti, Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro della città d'Alessandria in occasione della solita fiera d'ottobre 1781*, Alexandrie : I. Vimercati, 1781, 68 p.

elle¹⁶⁴. En 1793, elle devint *prima donna* à l'opéra royal de Berlin, où elle acheva sa carrière¹⁶⁵.

Une comparaison des critiques formulées à l'égard de deux grandes chanteuses formées dans le même *ospedale*, Andrianna Ferrarese et Maria Vincenza Marchetti, fait apparaître un intéressant phénomène. Les deux musiciennes étaient déjà appréciées des auditeurs lorsqu'elles chantaient dans le chœur des Mendicanti, comme l'indique par exemple le témoignage enthousiasme de William Beckford entendant en 1781 l'oratorio *De morte Sisarae Chananeorum ducis* de Giovanni Avanzini, dans lequel elles tenaient deux des rôles principaux¹⁶⁶. Après leurs débuts au théâtre, les auditeurs continuèrent à louer le talent des deux chanteuses, mais alors que Maria Vincenza Marchetti était également réputée excellente actrice, Andrianna Ferrarese était jugée bien meilleure chanteuse qu'actrice, ce qui s'expliquait probablement par un manque d'habitude, l'absence de scène dans les *ospedali* rendant inutile tout apprentissage du jeu de l'acteur¹⁶⁷.

Si l'on observe les trajectoires exceptionnelles des quelques chanteuses formées dans les *ospedali* qui parvinrent à mener une carrière au théâtre, on remarque certains points communs expliquant la réussite de leur projet professionnel. Toutes, à l'exception de Teresa Anna Ventura, avaient été solistes dans le chœur de leur *ospedale*, certaines d'entre elles étant particulièrement réputées pour leurs qualités vocales. Lucia Cassini avait ainsi occupé dès 1774 le rôle-titre du *Saul furens* de Ferdinando Bertoni, moins d'un an après être entrée aux Mendicanti et elle était citée par Friedrich Johann Meyer comme l'une des meilleures chanteuses de l'*ospedale*¹⁶⁸. Lelia Acchiapati, entrée dans le chœur du même *ospedale* en

¹⁶⁴ Les airs écrits par Mozart pour la chanteuse seraient le solo « Deh, se piacer mi vuoi » qui ouvre la scène 2 de l'acte I et la partie initiale de l'air « Non più di fiori », premier rondo de la scène 13 de l'acte II (TYSON (Allan), « Über den Ursprung von Mozarts Oper "La clemenza di Tito" », dans *Mozart Jahrbuch*, 1959, p. 274-286).

¹⁶⁵ RICE (John), « Mozart and his singers : the case of Maria Marchetti Fantozzi, the first Vitellia », dans *The opera quarterly*, 1995, n° 11-4, p. 31-52.

¹⁶⁶ « In two hours, we were safely landed at the Fondamenti nuovi, and went immediately to the Mendicanti, where they were performing the oratorio of Sisera. The composer, a young man, had displayed great fire and originality in this performance; and a knowledge of character seldom found in the most celebrated masters. The supplication of the thirsty chieftain, and Jael's insinuating arts and pious treachery, are admirably expressed; but the agitation and boding slumbers which precede his death, are imagined in the highest strain of genius. The terror and agony of his dreams, made me start, more than once, from my seat; and all the horrors of his assassination seemed full before me: so fatal was the sound of the instruments, so just the conduct of the harmony ! Too much applause cannot be given the Marchetti, who sung the part of Sisera, and seconded the composer's ideas by the most feeling and spirited execution. There are a few things I shall regret more at Venice, than this conservative » (BECKFORD (William), *Dreams, waking thoughts and incidents, in a series of letters, from various parts of Europe*, Londres : J. Johnson et P. Elmsy, 1783, lettre IX, 17 août 1781, p. 117-118)

¹⁶⁷ L'ensemble des témoignages sur le jeu et le chant d'Andrianna Ferrarese se trouvent dans GIDWITZ (Patricia L.), « Mozart's Fiordiligi... », *art. cit.*, ceux relatifs à Maria Vincenza Marchetti sont cités par RICE (John A.), « Mozart and his singers... », *art. cit.*

¹⁶⁸ « Tous les dimanches, les conservatoires exécutent des concerts spirituels – Heures privilégiées ! Je ne négligeai aucune occasion d'en jouir pendant mon séjour à Venise ; c'est à vous, aimables filles, que je dois ces

janvier 1760, apparaissait dès l'année suivante dans le *Mater Jesu juxta crucem* de Bertoni, et son talent était souligné l'année suivante par la *Nuova Gazzetta Veneta*¹⁶⁹. Cecilia Giuliani, quant à elle, avait eu une carrière brève mais intense aux Mendicanti, apparaissant dans quinze livrets entre 1778 et 1782, sa renommée étant en outre attestée par la dédicace que lui adressait Giuseppe Foppa, qui lui consacrait la traduction de son roman *Clerzi* en raison de l'estime qu'il lui portait et « avec l'espérance d'être introduit dans cet établissement »¹⁷⁰. Cecilia Martinelli fut également l'interprète de neuf oratorios entre 1770 et 1776, tandis qu'Andrianna Ferrarese apparaissait dès 1780, moins d'un an donc après son entrée dans le chœur, dans la *Bethulia liberata* de Felice Alessandri. Elle chanta également dans tous les motets et oratorios exécutés aux Mendicanti jusqu'à sa fugue, en janvier 1783.

Les *putte* parvenant à faire carrière au théâtre, fut-ce façon fugace, n'étaient donc pas de parfaites inconnues lorsqu'elles quittaient l'*ospedale*. Excellentes musiciennes, elles jouissaient souvent de puissantes protections, ce qui leur permettait de contourner les oppositions qu'elles auraient dû rencontrer en s'engageant dans une carrière théâtrale. Elles avaient en outre toutes reçues une formation initiale en dehors de leur *ospedale*, où elles étaient arrivées à l'âge adulte, déjà musiciennes confirmées et aptes à servir immédiatement le chœur¹⁷¹. Le passage par un *ospedale* leur avait donc permis d'approfondir leur formation musicale, mais également de se faire connaître, grâce à l'impression de leurs noms sur les livrets, et de se créer un réseau dont elles ne disposaient peut-être pas auparavant. La fréquentation des gouverneurs, qui devenaient parfois leurs protecteurs, et l'obtention d'une dot constituaient donc les avantages qu'obtenaient ces musiciennes en entrant dans l'*ospedale*, contrepartie d'une obligation théorique de ne jamais utiliser la formation reçue pour exercer leur art en public. Cette obligation théorique était toutefois peu appliquée, pour peu que la musicienne prenne le soin de s'exiler suffisamment longtemps pour faire oublier que le serment de ne jamais se produire en public avait été rompu.

joies de l'esprit qui ne m'ont plus été données depuis au même degré, à vous que j'admire, et en particulier à vos voix si pures, Cassini, Pavan et Pasquali ! » (MEYER (Friedrich Johann Lorenz), *Les Tableaux d'Italie...*, *op. cit.*, p. 28).

¹⁶⁹ *Nuova Gazzetta Veneta*, 24 juillet, 1^{er} septembre et 25 septembre 1762, transcrit par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, « Materiali documentari », p. 503.

¹⁷⁰ FOPPA (Giuseppe), *Memorie storiche della vita di Giuseppe Foppa scritte da lui medesimo*, Venise : Molinari, 1840, p. 15

¹⁷¹ Sur les acceptations de *putte* déjà adultes, voir GILLIO (Pier Giuseppe), « “Alquanto adulte, ma capacissime al canto” : le figlie di coro non provenienti dal ruolo delle orfane negli ospedali dei Derelitti, degli Incurabili e dei Mendicanti (1730 ca – 1778) », dans GEYER (Helen) et OSTHOFF (Wolfgang) (dir.), *La musica negli ospedali...*, *op. cit.*, p. 403-423.

4. La question de la composition

Il fut un temps où je croyais posséder un talent créateur, mais je suis revenue de cette idée ; une femme ne doit pas prétendre composer, aucune n'a encore été capable de le faire et pourquoi serais je une exception ? Il serait arrogant de croire cela¹⁷².

Cette phrase de Clara Schumann écrite en 1839, au moment où disparaissaient les dernières musiciennes formées dans les *ospedali*, illustre à la fois la pérennité de l'opinion commune rendant les femmes incapables de composer, le peu de publicité donné aux morceaux effectivement dus à des compositrices et l'autocensure que les musiciennes s'imposaient à elles-mêmes. La prévention contre une activité musicale féminine publique, déjà évoquée, n'était rien en comparaison de l'interdit qui semblait planer sur la composition d'œuvres vocales ou instrumentales. À l'exception notable des religieuses, dont les compositions musicales n'étaient pas, sauf exception, destinées à connaître une grande diffusion, les femmes parvenant à mener une carrière de compositrices étaient extrêmement rares, et les exemples bien connus d'Hildegard von Bingen au Moyen-Age ou d'Elisabeth Jacquet de la Guerre au XVII^e siècle ne font que renforcer l'impression d'exception qui entoure la composition musicale au féminin¹⁷³.

Le cas vénitien ne fait pas exception : si les trois derniers siècles de la République ont fourni des compositrices, elles restent les grandes inconnues de l'historiographie. Le cas de Barbara Strozzi constitue évidemment un exemple à part : formée dès son plus jeune âge à la musique, élève de Francesco Cavalli, elle se fit connaître en chantant à l'Académie des Incogniti, puis à celle des Unisoni, fondée par son père adoptif (et sans doute biologique), Giulio Strozzi¹⁷⁴. Elle composa des airs vocaux et publia son premier recueil à l'âge de vingt-

¹⁷² Journal intime de Clara Schumann, 26 novembre 1839, cité par FRANÇOIS-SAPPEY (Brigitte), *Clara Schumann ou l'œuvre et l'amour d'une femme*, Genève : Ed. Papillon, 2002, p. 45.

¹⁷³ L'idée d'une incapacité des femmes à composer de la musique, encore très répandue au XIX^e siècle, fit peu à peu place à une affirmation de la spécificité des compositions musicales féminines, niant aux musiciennes la capacité de créer des œuvres comparables à celles de leurs homologues masculins et les maintenant dans une perception sexuée de leur art (« Composer au féminin », numéro spécial de *Circuits : musiques contemporaines*, vol. 19, n° 1, 2009, 105 p.).

¹⁷⁴ La principale source d'informations sur la biographie de Barbara Strozzi, datée et parfois fautive, se trouve dans ROSAND (Ellen), « Barbara Strozzi, *virtuosissima cantatrice*, the composer's voice », dans *Journal of the American musicological society*, n° 31, 1978, p. 241-281. L'unique indication sur sa formation musicale, auprès de Francesco Cavalli, figure dans la dédicace du deuxième volume de ses œuvres : « *Inanimata dà molti Professori de questa bell'arte, e particolarmente dal Sig. Francesco Cavalli, uno de' più celebri di questo secolo, già dalla mia fanciulezza mio cortese precettore, ho pubblicato al mondo questa seconda mia fatica* » (STROZZI (Barbara), *Cantate, ariette e duetti*, Venise : Gardano, 1651, p. 2).

cinq ans¹⁷⁵. Il fut suivi par sept autres publications, l'ensemble de l'œuvre de la musicienne représentant plus de 125 pièces de musique vocale, ce qui témoignait d'une intense activité de composition. Les accusations lancées de son vivant et l'accusant de lier exercice de la musique et arts de l'amour rappelaient par ailleurs la suspicion dans laquelle étaient tenues les compositrices, notamment lorsqu'elles avaient du succès. Si l'on en croit Beth Glixon, il est pourtant peu probable que Barbara Strozzi ait effectivement été l'une de ces « courtisanes honnêtes » réputées pour leurs talents artistiques, la légitimation des enfants qu'elle eut de Giovanni Paolo Widmann constituant un témoignage à décharge¹⁷⁶. Il n'est sans doute pas anodin que la famille de ce dernier, qui accéda au patriciat en 1646, fut étroitement liée aux *ospedali* : si Giovanni Paolo lui-même n'exerça aucune charge, deux de ses frères, l'un de ses fils et quatre de ses petits-fils furent gouverneurs aux Derelitti, aux Mendicanti ou à la Pietà¹⁷⁷. On pourrait émettre l'hypothèse que les filles de Barbara Strozzi et Giovanni Paolo Widmann aient pu, une fois légitimées, être reçues comme *figlie di spese* dans l'un ou l'autre des *ospedali* et y recevoir une éducation musicale de base.

De fait, certaines pensionnaires reçues *in educatione* ou comme *figlie di spese* pouvaient elles-aussi devenir compositrices. Les exemples sont rares, mais les archives donnent les noms d'au moins trois musiciennes formées à la Pietà qui se firent connaître par la qualité de leurs compositions. La plus célèbre fut Anna Bon, fille du scénographe Girolamo Bon et de la chanteuse Rosa Ruvineti, confiée à l'*ospedale* de la Pietà en 1743 pour apprendre le chant auprès de la *maestra* Candida¹⁷⁸. Après plusieurs années à Venise, elle rejoignit ses parents à Bayreuth, où elle débuta une brillante carrière de chanteuse. Ses premières compositions parurent à Nuremberg en 1756, deux ans avant que la musicienne ne fête son vingtième anniversaire¹⁷⁹. Anna Bon ayant uniquement composé de la musique instrumentale, il est probable qu'elle avait reçu les premiers rudiments de composition à la

¹⁷⁵ STROZZI (Barbara), *Il primo libro de' madrigali, a due, tre, quattro e cinque voci*, Venise : Gardano, 1644, 4 vol.

¹⁷⁶ Cette assimilation de la musicienne à la courtisane, renforcée par l'identification de Barbara Strozzi comme modèle pour la *Suonatrice di viola da gamba* peint par Bernardo Strozzi dans la seconde moitié des années 1630, a en effet été contestée de façon convaincante par GLIXON (Beth L.) « New light on the life and career of Barbara Strozzi », dans *The Musical Quarterly*, n° 81-2, 1997 ; p. 311-335 et « More on the life and death of Barbara Strozzi », dans *The Musical Quarterly*, n° 83-1; 1999 ; p. 134-141.

¹⁷⁷ Voir annexe 4, Famille Widmann.

¹⁷⁸ WHITE (Micky), « Biographical notes... », *art. cit.*, p. 84. Les informations biographiques les plus complètes se trouvent dans SCHATKIN HETRICK (Jane), « Anna Bon », dans *Grove music online* <<http://www.oxfordmusiconline.com>> et FORTINO (Sally), « Anna Bon », dans GLICKMAN (Sylvia) et FURMAN-SCHLEIFER (Marta) (dir.), *Women composers*, New York : Hall & Co., 1998, vol. III, p. 16-24..

¹⁷⁹ BON (Anna), *VI sonate da camera per flauto traversiere e violoncello o cembalo*, Nuremberg : B. Schmidts Witwe, 1756 ; *Sei sonate per cembalo*, op. 2, Nuremberg : B. Schmidts Witwe, 1757 et *Sei divertimenti a tre*, op. 3, Nuremberg : B. Schmidts Witwe, s. d. (*Répertoire international des sources musicales A/I-1*, Cassel : Bärenreiter, 1971, B. 3424, 3425 et 3426, p. 361).

Pietà, auprès de Candida, elle-même excellente instrumentiste, joueuse de chalumeau et de viole en plus d'être une chanteuse talentueuse. Son activité de copiste aurait également pu lui permettre un accès fréquent aux partitions, ce qui semble être une caractéristique commune à plusieurs compositrices formées à la Pietà.

D'autres compositrices, moins connues, semblent avoir fait leurs premières armes dans cet *ospedale*. Vincenta Da Ponte, dont le nom indique une origine patricienne, serait ainsi entrée à la Pietà comme *figlia di spese* au début des années 1770, alors que le chœur était dirigé par Bonaventura Furnaletto. Son activité de compositrice est documentée par un manuscrit daté de 1775 environ et contenant quatre danses piémontaises (*monferrine*)¹⁸⁰. Le cas de Marianna Verges est encore plus original : reçue *in educatione a spese* le 19 juillet 1748 sur recommandation de la patricienne Chiara Donà Capello, elle devait recevoir pendant quelques années des leçons de musique et « être instruite des bonnes manières », avant de rejoindre la cour de l'électeur du Palatinat, dont elle était visiblement originaire¹⁸¹. Jane Baldauf-Berdes, qui la nomme « Maria Verger », affirme qu'elle exerçait également une activité de composition, sans pourtant que celle-ci soit attestée par les sources¹⁸².

La présence de petites pièces composées par les *figlie di spese* dans les archives musicales de la Pietà est étonnante, puisqu'aucun enseignement de composition ne semble avoir été prévu dans le cursus. S'il est possible que les élèves externes aient appris à composer auprès de maîtres extérieurs à l'*ospedale*, cette hypothèse n'est pas valable pour les filles du chœur à part entière qui, sauf exception, ne pouvaient bénéficier de leçons hors de leur *ospedale*. Or, le nom de certaines d'entre elles figure en lieu et place de celui du compositeur sur les partitions de la Pietà retrouvées dans les archives du Conservatoire Benedetto Marcello¹⁸³. Selon les recommandations faites en 1708 par la congrégation aux députés au chœur, qui devaient s'assurer que le maître de chœur visait les partitions destinées aux musiciennes et composées par « d'autres maîtres que ceux du lieu ou par des dilettantes », il pouvait arriver que les *putte* interprètent les œuvres de compositeurs n'ayant pas dirigé le

¹⁸⁰ BALDAUF-BERDES (Jane), « Da Ponte, Vincenta », dans SADIE (Julie Anne) et SAMUEL (Rhian) (dir.), *The new Grove dictionary of women composers*, Londres : MacMillan, 1994, p. 137. La partition est conservée à Venise, Conservatorio Benedetto Marcello (CBM), Fonds Correr.

¹⁸¹ Venise, ASV, *OLP*, b. 666, 17 juillet 1748 et b. 693, Notatorio S, fol. 178v, 19 juillet 1748.

¹⁸² BALDAUF-BERDES (Jane), *Women musicians of Venice : musical foundations (1525-1855)*, Oxford : Clarendon press, 1993, p. 237.

¹⁸³ L'ensemble des partitions ayant appartenu aux *putte* de la Pietà, qu'il s'agisse des parties séparées dont chacune des solistes avait un exemplaire manuscrit, ou de leurs propres compositions, sont regroupées dans le fonds Correr, déposé en 1940 au Conservatorio Benedetto Marcello de Venise, encore en cours d'inventaire et de catalogage.

chœur, ce qui allait à l'encontre des règles édictées dans les statuts¹⁸⁴. Il était donc théoriquement possible que les musiciennes écrivent elles-mêmes de petits morceaux, même si les œuvres majeures du chœur, destinées à attirer le public lors des fêtes solennelles, ne pouvaient être commises que par le maître de chœur.

L'une des rares mentions de cette activité se trouve dans un document relatif à la chanteuse Agata, entrée à l'*ospedale* en 1712, le jour de sa naissance, qui avait intégré le chœur dans son enfance et y avait fait toute sa carrière, chantant les parties de soprano de nombreux motets et oratorios et formant plusieurs élèves à la musique¹⁸⁵. En 1752, la musicienne obtenait le statut de *maestra* à la suite du décès de sa *zia di educazione*, Appolonia, en contrepartie des services rendus à l'*ospedale* comme chanteuse soliste, formatrice, mais aussi compositrice :

En ce qui concerne la [...] fille Agata actuellement âgée de trente-neuf ans, elle commença, d'après ce que nous avons pu savoir, à servir le chœur comme chanteuse depuis onze ans ; elle y tint et y tient toujours sans interruption et avec un talent particulier son rôle dans des motets pour voix seule ; pour preuve de son activité, elle apprit pendant dix ans le contrepoint et fit des compositions pour le chœur lui-même. Elle n'a pas non plus manqué de former plusieurs filles aptes au service du chœur, et continue à le faire. Parmi elles se trouve la fille Luisa, déjà capable de soutenir entièrement son emploi, et les filles Maria Antonia et Cattarina très avancées [dans leur apprentissage], ainsi que la fille Teresa, qui fait de fructueux progrès dans les domaines qui la concernent¹⁸⁶.

Il est donc loisible de supposer que les musiciennes les plus douées, qu'elles fussent filles du chœur à part entière, *figlie in educatione* ou *figlie di spese*, apprenaient, au sein même de leur institution, les rudiments de la composition.

Les archives nous apprennent en outre que n'existait pas, à la Pietà, l'habituelle prévention contre les femmes exerçant une activité de composition : dès 1694, le maître de chœur, Giacomo Spada, avait accepté de « former les deux organistes au contrepoint (ce qui arrive peu souvent, la chose étant très difficile) »¹⁸⁷. Il est probable qu'il ne s'agissait pas seulement d'ornementation, les musiciennes pouvant, comme l'indique l'exemple d'Agata,

¹⁸⁴ Venise, ASV, *OLP*, b. 689, Notatorio H, « Incarichi per li Governatori sopra la Chiesa e Choro », fol. 4-5, 4 mars 1708.

¹⁸⁵ Déposée dans la *scaffetta* le jour de sa naissance, probablement en raison de graves infirmités aux mains et aux pieds, la chanteuse était devenue *maestra* le 2 mai 1752, avant d'être élue prieure l'année de sa mort, en 1769 (WHITE (Micky), « Biographical notes... », *art. cit.*, p. 81).

¹⁸⁶ Venise, ASV, *OLP*, b. 668, 14 janvier 1752.

¹⁸⁷ Venise, ASV, *OLP*, b. 688, Notatorio E, 19 septembre 1694.

écrire elles-mêmes des morceaux entiers¹⁸⁸. Si l'on ignore le nom des organistes ayant appris en 1694 le contrepoint avec Giacomo Spada, on sait en revanche que Giulia, active comme organiste dans le chœur de la Pietà dans la première moitié du XVIII^e siècle, avait également composé de petites œuvres instrumentales¹⁸⁹. À la même période faisait partie du chœur Santa, également appelée Santina ou Santinetta, élève de la célèbre violoniste Anna-Maria et auteur probable d'un *Laudate pueri* pour quatre voix, conservé à la bibliothèque du Conservatorio Benedetto Marcello¹⁹⁰.

Parmi les rares musiciennes pour lesquelles une activité de composition est attestée, deux au moins semblent avoir exercé une activité de copiste au sein du chœur : Geltruda et Michielina, mentionnées comme « *scrivane* » en 1738, obtenaient alors un supplément de cinq mesures d'huile par semaine « en récompense de leur labeur et de leurs actes au sein du chœur », formule vague qui pouvait recouvrir une activité de composition¹⁹¹. S'il était assez logique de former les organistes au contrepoint afin qu'elles puissent soulager le maître de chœur, déjà en charge de toute la musique vocale et instrumentale, d'une partie des compositions censées accompagner quotidiennement les offices, on peut en revanche s'interroger sur la relation existant entre activité de copiste et accès à la composition. Une partie non négligeable des compositrices de la Pietà semblent en effet avoir fait partie des *putte* choisies pour copier la musique du chœur, ce qui impliquait à la fois une habitude de l'écriture mais également une certaine curiosité à l'égard de la création musicale. En effet, seules les copistes avaient accès à toutes les parties séparées, ce qui leur donnait une vision d'ensemble de la partition, qui échappait à leurs camarades ne disposant que de leur partie. Il

¹⁸⁸ Huit parties séparées d'un motet, ainsi qu'un *Ecce nunc* et un *Regina Caeli*, ont ainsi été attribuées à Agata (Venise, CBM, Fonds Correr, b. 64 et 94), de même qu'un texte pédagogique à l'intention de l'une de ses élèves, Gregoria (WHITE (Micky), « Biographical notes.... », *art. cit.*, p. 78 et BERDES (Jane L.), « Della Pietà, Agata », dans SADIE (Julie Anne) et SAMUEL (Rhian), *The new Grove...*, *art. cit.*, p. 138). Le poème *Sopra le putte della Pietà di Coro*, qui évoquait ses infirmités et ses qualités de chanteuse, ne faisait pas mention de son activité de compositrice (cf. annexe 8).

¹⁸⁹ BALDAUF-BERDÈS (Jane), *Women musicians of Venice...*, *op. cit.*, p. 237. L'affirmation de Jane Badauf-Berdes selon laquelle la première organiste des Mendicanti, Marietta Giusti, aurait également eu une activité de compositrice n'est nullement confirmée par les archives de cet *ospedale*. En outre, le manuscrit sur lequel l'auteur s'appuie pour étayer sa thèse, une partition dépourvue de texte d'un motet pour voix seule avec basse continue, est indiquée dans le RISM comme étant due à une certaine Anna-Maria Giusti, active dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, soit une centaine d'années après la mort de Marietta Giusti (Londres, British Library, Add. Ms 31504, fol. 7v, dans *Répertoire international des sources musicales (RISM)* <<http://www.rism.org.uk/>>).

¹⁹⁰ BERDES (Jane L.), « Della Pietà, Santa », dans SADIE (Julie Anne) et SAMUEL (Rhian), *The new Grove...*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁹¹ Venise, ASV, OLP, b. 692, Notatorio R, 23 septembre 1738, fol. 30v. Jane Baldauf-Berdes affirme que Geltruda aurait exercé une activité de compositrice, sans mentionner d'œuvre, tandis que Michielina aurait composé en 1740 une litanie pour la Nativité, et l'année suivante un *Pange lingua* (BERDES (Jane L.), « Della Pietà, Michielina », dans SADIE (Julie Anne) et SAMUEL (Rhian), *The new Grove...*, *op. cit.*, p. 138-139). De ces partitions ont été conservées sept parties séparées, dont cinq signées (Venise, CBM, Fonds Correr, b. 54, Ms n° 3). Les deux musiciennes sont citées dans le poème *Sopra le putte della Pietà di Coro* (cf. annexe 8).

est possible que chez certaines d'entre elles soit alors née l'envie de s'essayer à la composition, ce que les gouverneurs ne semblent pas leur avoir refusé, voyant au contraire dans ce divertissement un moyen de motiver les musiciennes tout en développant l'offre musicale sans grêver le budget de l'institution¹⁹².

De même que les meilleures chanteuses des *ospedali* aspiraient parfois à faire carrière au théâtre, il arrivait que les *putte* formées à la composition souhaitent faire connaître leurs œuvres à un public plus étendu que celui de leurs seules camarades. C'est ainsi que Maddalena Lombardini Sirmen parvint à exercer son talent d'interprète, mais également de compositrice, bien loin des frontières de la République Sérénissime. Dès 1768, les chroniqueurs mentionnent les compositions de la musicienne : le 15 août, un concert est donné au Concert Spirituel, au cours duquel

les amateurs [...] ont été attirés par le spectacle d'une femme jouant du violon. Madame Sireman Vénitienne jeune et jolie a exécuté avec son mari un concerto de leur composition. Les directeurs avaient exigé qu'elle ne jouât nulle part avant ce jour célèbre ; ce qui avait redoublé la curiosité. Elle a été fort applaudie. On a trouvé de la vérité, de la pureté, de la gentillesse dans son jeu. Elle a surtout mis dans l'adagio cette sensibilité qui caractérise si bien son sexe. Cependant, le violon est poussé aujourd'hui à un tel degré de perfection, qu'on ne peut dire que cette virtuose surpasse les grands maîtres ou même les égale¹⁹³.

Une semaine plus tard, *L'Avant-Coureur* publiait également un compte-rendu du concert, indiquant que « Madame et M. Siremen [avaient] fait entendre un concerto de violon de leur composition. Madame Siremen, élève du célèbre Tartini, a le talent le plus distingué. Son violon est la lyre d'Orphée dans les mains d'une grâce. La beauté des sons, l'expression, le

¹⁹² Le passage de copiste de musique à compositeur n'était pas rare au XVIII^e siècle : Jean-Jacques Rousseau s'était ainsi essayé à la composition après avoir fait œuvre de théoricien et même d'« ethnomusicologue », selon la formule célèbre de Claude Lévi-Strauss (LEVI-STRAUSS (Claude), « Jean-Jacques Rousseau fondateur des sciences de l'homme » (1973), dans *Anthropologie structurale II*, Paris, Pocket, 1996, p. 45). Cela n'avait pas manqué de lui attirer de nombreuses critiques : comme l'écrivait François Jacob, « comment un vulgaire copiste de musique pourrait-il s'improviser compositeur ? » (JACOB (François), « Notes contre notes », dans *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, Genève : Droz, t. 48, 2008, p. 211). L'abbé de Caveirac, peu de temps après le succès du *Devin de village*, écrit et composé par Rousseau, ne voyait en celui-ci qu'un copiste de talent : « [Rousseau] s'enferma dans un cinquième étage, où il s'exerçait à copier de la musique. Il en possède le talent à un degré si éminent, que l'on peut dire pour plus d'une raison qu'il est excellent copiste. [...] Il faut convenir qu'à force de copier les grands modèles, il s'est rendu un original sans copie » (CAVEIRAC (abbé Jean Novi de), *Lettre d'un visigoth à M. Fréron sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau*, Septimaniopolis : s. n., 1754, p.7-9, cité par JACOB (François), « Notes contre notes », *art. cit.*, p. 211).

¹⁹³ BACHAUMONT (Louis Petit de), *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCCLXII, ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblée littéraires....*, Londres : J. Adamson, 1783-1789, t. XIX, p. 12, 15 août 1768.

goût et la facilité de son jeu, concourt [sic] à la mettre au premier rang des virtuoses »¹⁹⁴. Si ces premiers témoignages insistaient plus sur le talent de Maddalena Lombardini-Sirmen, reconnu comme supérieur à celui de son mari, que sur le fait qu'elle ait joué des œuvres de sa composition, la violoniste se révéla toutefois un compositeur beaucoup plus prolifique que son époux. En 1769, elle publia à Paris, sous son nom et celui de son mari, un premier opus de six quatuors à cordes, réédité en 1773 à Londres par William Napier sous le seul nom de la musicienne¹⁹⁵. Bien qu'auteur probable de l'ensemble des quatuors, Maddalena Lombardini-Sirmen ne publia pas immédiatement sous son seul nom, soit que Lodovico Sirmen trouve un avantage à publier sous son nom les œuvres de sa femme, comme le fera plus tard Félix Mendelssohn avec sa sœur Fanny, soit qu'il se soit agi d'une décision de couple destinée à permettre aux compositions de recevoir de la critique un accueil dépourvu de tout préjugés de genre¹⁹⁶.

Comme l'indiquait la dédicace, la première publication de Maddalena Lombardini-Sirmen sous son seul nom eut lieu l'année suivante à Londres, sous le titre suivant : « Six trios à deux violons et violoncello obligé, dédiées à Son Altesse Royale Madame la princesse d'Orange et de Nassau, etc., composés par Madame Lombardini Sirmen, élève du célèbre Tartini de Padoue. Œuvre première ». Si l'on en croit le succès de ses compositions, qui furent éditées à Paris et Amsterdam, où elles apparaissaient encore sur le catalogue de l'éditeur Hummel en 1814, la musicienne était alors suffisamment reconnue pour pouvoir se permettre une publication sous son nom propre, la mention de Tartini offrant simplement une caution supplémentaire. Dès lors, Maddalena Lombardini-Sirmen pouvait se permettre de mener une carrière individuelle, déconnectée de celle de son mari, qui avait obtenu en 1768 le poste de premier violon à la cathédrale de Bergame. Dès janvier 1771, la musicienne apparaissait sur les programmes du théâtre Haymarket de Londres, sous le titre de « *celebrated Mrs Lombardini Sirmen* ». Elle y retrouvait une ancienne camarade de l'*ospedale* des Mendicanti, Lelia Achiapati : toutes deux se produisirent le 10 janvier 1771

¹⁹⁴ *L'Avant Coureur*, n° 34, 22 août 1768, rubrique « Spectacles », p. 540.

¹⁹⁵ *Sei quartetti a violino I et II, viola e violoncello, dedicati all' Illustrissimo Signor Conte Benevento di Sant. Raffaele e composti da Lodovico e Madelena Laura Syrmen*, Paris : Bérault, [1769]. Elsie Arnold note qu'au moment de la nouvelle édition londonienne, l'œuvre était présentée comme « une série de quatuors par Madame Syrmen » (BALDAUF-BERDES (Jane) et ARNOLD (Elsie), *Maddalena Lombardini...*, *op. cit.*, p. 56).

¹⁹⁶ Sur la publication des œuvres de Fanny Mendelssohn sous le nom de son frère, et l'opinion familiale faisant de la musique un « agrément » pour la jeune femme, tandis que Felix Mendelssohn pouvait en faire profession, voir TILLARD (Françoise), *Fanny Hensel, née Mendelssohn Bartholdy*, Lyon : Symétrie, 2007, 430 p.

dans l'oratorio *Gioas re di Giuda* de Jean-Sébastien Bach, puis le mois suivant dans un pastiche destiné à « subvenir aux besoins des musiciens vieillissants »¹⁹⁷.

La carrière d'interprète de Maddalena Lombardini-Sirmen se poursuivit à Londres jusqu'en 1773, puis dans toute l'Europe jusqu'au milieu des années 1780. La majeure partie de ses œuvres parurent pour la première fois dans les années 1770, sa dernière composition étant publiée sous le nom de son mari en 1785¹⁹⁸. La musicienne exerçait donc son art à la fois comme interprète et comme compositrice, mais elle fut peut-être également sollicitée comme enseignante lors de son passage à la *Société d'éducation des jeunes filles nobles* fondée en 1764 à Moscou sur les instructions de Catherine II. Cette école avait en effet pour vocation de former des acteurs, des musiciens et des danseurs russes afin de disposer d'un vivier d'artistes locaux sans avoir à requérir les services des musiciens, danseurs et acteurs étrangers¹⁹⁹. Or, on sait que la violoniste y joua le 18 février 1784, sous les applaudissements²⁰⁰. Il est donc possible que Maddalena Lombardini-Sirmen ait fait profiter les élèves de la *Société d'éducation* moscovite de son expérience d'ancienne *putta* ayant réussi, cas unique, à faire carrière comme exécutante mais aussi comme compositrice.

¹⁹⁷ *The Public Advertiser*, 9 janvier et 8 février 1771, cité par BALDAUF-BERDES (Jane) et ARNOLD (Elsie), *Maddalena Lombardini...*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁹⁸ La liste complète des œuvres écrites et publiées par Maddalena Lombardini-Sirmen figure dans *Ibid.*, p. 109-113.

¹⁹⁹ Sur cette question, voir BLACK (Joseph L.), *Citizens for the fatherland : education, educators and pedagogical ideals in eighteenth-century Russia*, New-York : Columbia University press, 1979, 273 p.

²⁰⁰ Le concert est documenté par le *Moskovskie Vedomosti* de février 1784, cité par BALDAUF-BERDES (Jane) et ARNOLD (Elsie), *Maddalena Lombardini...*, *op. cit.*, p. 97.

CONCLUSION

Il ressort de l'étude de la grande majorité des témoignages relatifs aux *ospedali* et à leurs musiciennes aux XVII^e et XVIII^e siècles une grande incompréhension de la part des étrangers, mais aussi, parfois, des Vénitiens eux mêmes. Le hiatus initial entre modèle monacal et statut laïc des *putte* et de leurs gouverneurs ne fit que s'exaspérer à mesure que les conditions de recrutement des musiciennes évoluaient, favorisant progressivement l'admission des chanteuses et des instrumentistes confirmées, souvent adultes au moment de leur entrée dans l'*ospedale* et grandement conscientes de leur talent et des limites que leur imposait l'institution. Les gouverneurs rencontrèrent ainsi constamment de grandes difficultés à concilier l'image de « lieu pieux », sous lequel les *ospedali* apparaissaient officiellement dans les archives, et celle de lieu de divertissement, théâtres du temps de pénitence où la musique ressemblait toujours plus à celle de l'opéra et dont les exécutantes n'hésitaient pas à s'opposer aux règlements pour pouvoir obtenir de plus grandes libertés.

Ainsi, les congrégations se virent contraintes de répéter régulièrement l'importance vitale d'une réputation sans tache, tout exemple d'insubordination venant menacer gravement la survie même d'une institution subordonnée au bon vouloir de pieux donateurs qui certainement n'auraient pas subventionné des établissements laissant des jeunes filles mener une vie impudique ou désordonnée. Chaque épisode scandaleux ne pouvant être étouffé donnait lieu à de vives protestations de la part des gouverneurs, qui ne manquaient pas de rappeler les efforts mis en place pour que les *putte* mènent une vie conforme aux désirs des bienfaiteurs et de leur « mère spirituelle », la congrégation. C'est ainsi qu'en 1777, les présidents des Mendicanti assuraient le Conseil des Dix que l'attitude d'Antonia Marini, qui permettait à son prétendant d'escalader, de nuit, le mur d'enceinte de l'institution pour venir lui parler à la fenêtre, ne serait pas tolérée et que de tels agissements ne se reproduiraient pas :

Mais comme il est de notre devoir, à nous présidents, très humbles serviteurs de vos excellences, de veiller à la façon de vivre desdites filles et d'éloigner tout ce qui pourrait être à l'origine de scandales, donner le mauvais exemple, distraire les filles et les séduire, nous présentons notre supplique : veuillez vos excellences, autorités protectrices desdits lieux pieux [...] corriger le passé et assurer un avenir serein dont a tant besoin un lieu de jeunesse remuante¹.

¹ Venise, ASV, PSO, b. 80, 11 août 1777.

Tout ce qui pouvait porter atteinte à la réputation de l'institution était sévèrement puni, en particulier lorsque la rumeur publique avait pu avoir vent de l'indiscipline des pensionnaires. Le non-respect du règlement était, en soi, une chose grave, puisqu'elle troublait la quiétude du lieu, mais le risque d'en ternir la réputation était infiniment plus grave, ce qui explique la rigueur dont les gouverneurs faisaient preuve à l'égard des pensionnaires fugitives. En effet, la question était moins morale que politique, comme l'illustrent les nombreuses entorses au règlement tolérées, voire encouragées par les gouverneurs eux-mêmes, qui n'étaient pas sans utiliser le talent musical de leurs protégées pour leur plaisir personnel. En revanche, les cas de fugues démontraient à la fois un mépris des *putte* pour leurs gouverneurs, détenteurs par délégation de l'autorité parentale, et un manque d'esprit de corps mettant en danger l'ensemble de la « famille des assistés » en rendant plus précaire le soutien des bienfaiteurs. La publicité que la rumeur publique ne manquait pas de donner aux fugues des pensionnaires d'*ospedali* rendait le délit bien plus grave que lorsqu'il s'agissait d'une affaire familiale, qu'il était possible la plupart du temps de régler de façon discrète. C'est ce qu'exprimaient les présidents des Mendicanti au moment de la fuite d'Andrianna Ferrarese et de Bianca Sacchetti :

L'enlèvement des deux filles du chœur de l'*ospedale* des Mendicanti, Andrianna Ferrarese et Bianca Sacchetti, ourdi au départ par Luigi dal Bene [...] puis exécuté par lui le mercredi 8 du présent mois, [constitue un] délit odieux et des plus graves, allant à l'encontre de toutes les lois divines et humaines, qui défigure et met en cause l'honnêteté et la réputation et toute maison et toute famille, et plus encore d'un lieu pieux qui se trouve sous la plus étroite protection publique, et qui fut toujours avec la plus grande rigueur puni et châtié par la piété religieuse et l'autorité assurant la paix civile de cet auguste gouvernement².

Afin de ménager les susceptibilités et de minimiser l'insoumission des *putte*, les fugues étaient ainsi souvent présentées comme des rapt. En outre, les gouverneurs négociaient systématiquement un mariage réparateur ou une amende conséquente dans le cas de la défloration d'une pensionnaire, ce qui permettait à la fois de dédouaner la jeune femme tout en rétablissant son honneur perdu et de redorer l'image de l'*ospedale*. Les gouverneurs obtenaient alors l'image de bons pères de famille soucieux de l'honneur de leurs filles, coupables d'un élan du cœur malvenu, et non celle de dirigeants incapables de se faire respecter des enfants sur lesquels ils avaient autorité.

² Venise, ASV, PSO, b. 80, 19 janvier 1783 n. st.

Il s'agissait donc bien ici de questions politiques et économiques, loin de toutes considérations morales, et il en allait de même dans le cas des musiciennes décidant d'exploiter l'instruction reçue dans les *ospedali* pour faire carrière au théâtre. Si les dépenses engagées pour former une chanteuse ou une instrumentiste devaient *in fine* revenir à l'*ospedale* sous la forme du service du chœur, la musicienne s'y employant si possible suffisamment longtemps pour former à son tour, et à moindres frais pour l'institution, ses successeurs, la question était moins strictement théorique que pratique. En effet, l'illusion était maintenue dans les textes que les *putte* ne devaient exploiter leur talent que pour chanter la louange divine ou, de façon exceptionnelle, contribuer à la gloire de la République en s'exhibant tel de précieux trésors devant les princes étrangers que Venise souhaitait éblouir. Cependant, il s'agissait en réalité pour les gouverneurs des *ospedali* d'obtenir un retour sur investissement en ne formant pas à grand frais des musiciennes qui seraient parties, dès leur période d'apprentissage achevée, faire carrière et fortune au théâtre. Les sommes engagées pour faire de pauvres orphelines ou enfants abandonnées des musiciennes exceptionnelles devaient revenir à leur institution, sous la forme de vente de livrets, de location de *scagni*, de dons dans les tronc de l'église ou, éventuellement, de concerts privés dans les demeures des riches Vénitiens. La question n'était donc pas réellement morale, même si les chanteuses d'opéra avaient effectivement assez mauvaise réputation, et c'est ce qui explique le peu de difficultés rencontrées dans les faits par les *putte* mettant en pratique leur talent sur les scènes de théâtre.

La question de la réputation est donc essentielle pour comprendre l'attitude des gouverneurs d'*ospedali* et la marge de manœuvre dont disposaient effectivement les *putte* pour contourner des règlements apparaissant comme extrêmement stricts. Comme l'a montré Alexander Cowan, la renommée était un élément indispensable pour réussir à obtenir un mariage favorable à Venise, à l'époque moderne, mais les stratagèmes ne manquaient pas pour parvenir à ses fins ou détourner à son profit une rumeur défavorable³. Au XVIII^e siècle, l'évolution de la perception des relations interpersonnelles entre hommes et femmes, la plus grande valeur accordée aux sentiments au détriment du devoir filial et la réelle indépendance acquise par les enfants vis-à-vis de leurs parents ou de leurs substituts détenant l'autorité parentale contribuèrent également à ouvrir largement l'éventail des solutions offertes à des

³ COWAN (Alexander), *Marriage, manner and mobility in early modern Venice*, Aldershot : Ashgate, 2007, 209 p. Sur la question de la rumeur, voir, du même auteur, « *Looking in and looking out : observation, gossip and street culture in early modern Venice* [colloque, Stockholm, 2006], non publié.

jeunes femmes talentueuses et entreprenantes⁴. Aussi les possibilités offertes effectivement aux pensionnaires des *ospedali* étaient-elles bien plus vastes que ce que ne laissaient deviner les règlements. Comme l'écrivait Béatrice Didier, « la bonne réputation n'a rien à voir avec la morale »⁵ et les *putte*, jouissant de l'avantage non négligeable d'une bonne instruction générale et d'une formation rare dans le domaine musical, pouvaient au XVIII^e siècle inventer leur propre morale.

⁴ L'ensemble de ces questions a été étudiée précisément par PLEBANI (Tiziana), *Un secolo di sentimenti...*, op. cit., *passim*.

⁵ DIDIER (Béatrice), « Le roman du libertinage ou l'art du rien », dans CRAGG (Olga B.) (dir.), *Sexualité, mariage et famille au XVIII^e siècle* [colloque, Vancouver, 1997], Laval : Presses de l'Université, 1998, p. 71.

CONCLUSION

PARTIE 4

UN MYTHE VÉNITIEN

Naturellement, je me rends compte que tout n'est pas mythe et que les historiens apportent des connaissances à partir de documents, de témoignages, d'archives ; et cet apport est pour moi fondamental. Pourtant les mythes servent aussi à comprendre l'histoire réelle. En outre, si les mythes ne sont pas de l'histoire, on peut en faire l'histoire ; et je suis surtout sensible aux usages qu'on fait de ces représentations, à un niveau qui n'est pas celui du réel mais celui de l'imaginaire. Le réel des historiens aide à comprendre l'imaginaire des « idéologues » (hommes de lettres, philosophes, historiens, politologues, esthètes), et le mythe, dans un mouvement réciproque, jette une lumière qui me paraît indispensable pour comprendre le réel des historiens.

Xavier TABET, *L'événement, ses récits et ses représentations : histoire, littérature, politique*, 2005.

Tenter une définition du terme de mythe est un exercice périlleux auquel se sont livrés anthropologues ou critiques littéraires, offrant aux historiens une notion commode mais dont il convient d'adapter les contours à la discipline. Les travaux de Xavier Tabet, consacrés au rapport entre l'événement factuel et les récits qui en sont faits, offrent plusieurs angles d'attaque pour aborder sous l'angle historique la question du mythe. Le premier, expérimenté dans sa thèse de doctorat, visait à confronter un événement particulièrement porteur de sens – la chute de la République Sérénissime en 1797 – à ses représentations littéraires et à ses recompositions *a posteriori* afin d'en comprendre non seulement les raisons historiques mais également la façon dont cet événement avait été vécu par les contemporains et réinterprété par la suite¹. À travers l'étude de l'historiographie relative à l'événement et, plus largement, de l'histoire de Venise en général, l'auteur a également proposé une nouvelle approche, basée

¹ TABET (Xavier), 1797. *La chute de la République de Venise. L'événement et ses récits*, thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1996.

davantage sur la reconstitution d'un passé plus ou moins mythique à travers la question, centrale, du passage de la mémoire à l'histoire². Si l'on suit la réflexion menée par Xavier Tabet, il est ainsi possible de proposer une définition du mythe historique comme étant un ensemble de représentations, constructions et reconstructions mettant en scène la réalité afin d'en forger une image artificielle.

Dans le cas du « mythe de Venise », il s'agit d'une construction intellectuelle à visée politique soutenue par un vaste ensemble de représentations littéraires ou figurées, dont Jean-Marc Loechel a noté la richesse³. La musique faisait partie intégrante de ce mythe, participant pleinement, dès le Moyen-Age, à une représentation symbolique de la République. Moins connues que les allégories picturales ou les éloges poétiques, les compositions musicales participaient pourtant pleinement à la diffusion d'une image de la République auprès de ses habitants mais aussi vis-à-vis des visiteurs. Pour Florence Alazard, la musique constituait également pour Venise le moyen de « déterminer si la Sérénissime [traversait] une période faste de son histoire ou si elle [était] au contraire en train de sombrer dans la tourmente. [...] L'état politique de la cité [...] se [laissait] entendre dans le bruissement de la ville »⁴. En chantant les victoires militaires ou en annonçant les défaites, en accompagnant les fêtes de la ville ou les événements politiques, la musique participait pleinement à l'expression de la vie citadine.

Mythe politique alimenté par les historiographes officiels de la République et exporté à l'étranger par les voyageurs, l'image d'un gouvernement idéal survit à la décadence politique et économique de Venise, tandis que d'autres mythes viennent progressivement s'ajouter à celui originel, qui lui-même évolue au cours du temps. À l'époque moderne, deux légendes se font alors concurrence :

Deux légendes ont fleuri, autour de l'histoire de Venise : une légende dorée, construite sur la défense et illustration de sa concorde civile, de sa préservation de l'État, de sa fonction de rempart européen contre les Turcs, de son gouvernement ; et une légende noire, née, celle-ci, à la fin du XVII^e siècle, reprise, un siècle plus tard, dans les milieux jacobins d'abord, républicains ensuite, alimentée, au XIX^e siècle, dans la littérature, le théâtre, l'historiographie, par les thèmes de la sévérité de sa justice pénale, l'immobilisme de ses institutions, la pratique du secret d'État, les techniques d'espionnage, l'usage de la dénonciation, le recours à l'assassinat

² DARU (Pierre), *Histoire de la République de Venise*, éd. par A. Fontana et X. Tabet, nouv. éd., Paris : R. Laffont, 2004 [éd. orig. Paris, 1819], 2 vol.

³ LOECHEL (André Jean Marc), *Le mythe de Venise : texte et image à Venise aux XV^e et XVI^e siècles*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, 1992, 2 vol.

⁴ ALAZARD (Florence), *Art vocal, art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris : Minerve, 2002, p. 38.

comme art de gouvernement, le despotisme des Inquisiteurs et de la magistrature des Dix⁵.

À ces mythes politiques coexistant à l'époque moderne pourrait s'ajouter une autre légende dorée, celle de Venise comme capitale de la République des arts, notamment la musique. Fonctionnant de façon parallèle et avec un décalage temporel notable par rapport au mythe politique, cette construction intellectuelle était elle aussi issue d'une représentation volontaire de la ville comme cité des arts et d'une interprétation de cette image par les voyageurs. La substitution progressive des images de la ville, qui se donnait de plus en plus à voir, au XVIII^e siècle, comme ville des arts et non plus comme « la plus triomphante des cités » (Philippe de Commines), n'est pas innocente et peut se lire comme un déplacement de la représentation du pouvoir, dans laquelle le symbolique prend le pas sur le réel. Cette évolution de l'image de la ville, qui a pour corollaire la naissance d'un nouveau mythe vénitien, se lit particulièrement bien à travers la façon dont la République se mettait en scène lors des visites des grands personnages. Alors que Francesco Sansovino proposait à la fin du XVI^e siècle d'honorer les hôtes de marque par la visite des lieux du pouvoir politique et économique de Venise et d'organiser à leur profit jeux populaires et « quelque autre spectacle illustre », la dimension artistique prit aux deux siècles suivants de plus en plus d'importance, au détriment des autres aspects⁶. L'importance grandissante des spectacles musicaux dans les démonstrations de pouvoir faites par la République traduisait ainsi une modification fondamentale de la façon dont Venise se percevait et se donnait à voir aux étrangers. Dans le contexte d'une perte de pouvoir politique et de puissance économique, on peut se demander si le spectacle du pouvoir mis en scène par les autorités au XVI^e siècle ne fut pas progressivement remplacé par le spectacle tout court, la puissance de Venise étant dorénavant montrée de façon symbolique, à travers sa maîtrise des arts.

Les *ospedali* faisaient bien entendu partie intégrante de ce nouveau mythe. Point d'orgue d'une offre musicale réputée et diversifiée, les chœurs féminins constituaient une spécificité que les autorités républicaines n'hésitaient pas à mettre en avant. Exhibées devant des visiteurs illustres aux frais de la République, les *putte* étaient l'un des éléments principaux de la mise en scène de Venise comme capitale des arts. Comme l'indiquent les témoignages des voyageurs, les chœurs hospitaliers étaient en effet uniques en leur genre, alors que les

⁵ FONTANA (Alessandro), « Avant-propos », dans FONTANA (Alessandro) et SARO (Georges) (dir.), *Venise 1297-1797 : la République des castors*, Paris : ENS Éditions, 1997, p. 11.

⁶ SANSOVINO (Francesco) et MARTINIONI (Giustiniano), *Venetia città nobilissima et singolare...*, Venise : Stefano Curti, 1663, livre X, p. 449.

cantatrices d'opéra ou les chanteurs de la basilique ducale, pour talentueux qu'ils fussent, trouvaient leur équivalent à Rome, Naples ou Milan. Les autorités de la République avaient conscience de cet élément apte à redorer à l'étranger l'image décadente de leur cité qui, pour n'être plus le symbole du gouvernement idéal, pouvait toujours rester la capitale de la musique. Les gouverneurs des *ospedali*, qui souvent faisaient eux-mêmes partie des conseils de la République et savaient le profit qu'en tireraient leur patrie et eux-mêmes, n'hésitaient donc pas à autoriser les spectacles exceptionnels dans lesquels les *putte* non seulement sortaient de leur clôture, mais se produisaient également dans un répertoire profane.

Ce mythe de Venise comme patrie des arts, florissant au XVIII^e siècle, venait s'opposer à l'idée de décadence qui traversait alors les récits des étrangers et allait donner naissance à une image durable de la ville moribonde, qui ne ferait que s'amplifier à l'époque romantique. Survivant en revanche à la chute de la République, l'idée de Venise comme capitale triomphante de la musique se détachait progressivement de la réalité, suivant en cela la trajectoire classique du mythe dont l'un des attributs est précisément sa puissance imaginaire⁷. Mais plus encore qu'un simple élément du mythe, la musique hospitalière et ses exécutantes se constituèrent progressivement elles-mêmes en mythe. Alors que la perception qu'en avaient les étrangers était de plus en plus conditionnée par leurs lectures antérieures, une image artificielle des *ospedali* naissait sous leur plume et se diffusait en Europe, donnant naissance à un nouveau mythe vénitien promis à un bel avenir. À chaque nouvelle formulation, la représentation littéraire de la musique hospitalière offrait une reconstruction artificielle des chœurs des *ospedali*, s'éloignant progressivement des faits pour donner naissance à une image en décalage temporel et factuel avec la réalité. C'est ce nouveau mythe vénitien, progressivement libéré de celui dont il n'était au départ que l'une des composantes, qui donna naissance à la fin du XVIII^e siècle à un véritable modèle, sorte de quintessence de l'ensemble des écrits des voyageurs des deux siècles précédents, dont la trame du récit avait allègrement mêlé vérité et fiction, poncifs et choses vues.

⁷ Hans Robert Jauss ne disait pas autre chose, lorsqu'il écrivait au sujet des mythes littéraires que « l'histoire littéraire d'un mythe n'est plus une sorte de monologue, où s'exprime progressivement un sens préexistant dans sa pureté et sa plénitude originelles, mais une sorte de dialogue, qui devient une appropriation croissante d'œuvre en œuvre à travers l'histoire d'une réponse à une grande question qui touche tout à la fois l'homme et le monde ; cela étant, avec chaque nouvelle formulation de la question, la réponse peut avoir encore un autre sens. Ce que l'on appelle le "dialogue des auteurs" devient ainsi un "polylogue" entre l'auteur ultérieur, son prédécesseur détenteur de la norme et le mythe qui joue le rôle de tiers-absent » (JAUSS (Hans Robert), *Pour une herméneutique littéraire*, trad. de l'all., Paris : Gallimard, 1988, p. 219).

CHAPITRE 1

L'ORIGINE D'UN MYTHE

De façon étrange, les musiciennes des *ospedali* n'ont presque jamais été, fussent par leurs détracteurs, qualifiées de sirènes, en dépit de la facilité de la métaphore suggérée par Venise elle-même, « cité née sur les eaux », ville « assise en la mer »¹. La comparaison serait pourtant tentante *a posteriori* : ni laïques ni religieuses, dotées de voix sublimes, dont le caractère envoûtant, voire voluptueux, était noté par les voyageurs, les *putte* pouvaient apparaître comme des sortes de monstres au statut indéfini, identifiées uniquement par leur pouvoir musical. Alors que les concerts donnés par les filles des chœurs quittaient progressivement le champ liturgique pour celui du divertissement, on pourrait adapter au cas vénitien l'analyse que faisaient Theodor W. Adorno et Max Horkheimer du récit homérique, rappelée par Esteban Buch :

L'une des forces de l'interprétation d'Adorno et Horkheimer est de faire, de ce moment fugitif où Ulysse est attaché au mât de son bateau, la substance d'une scène permanente. C'est un arrêt sur image : Ulysse écoutant ligoté, suggèrent-ils dans un raccourci fulgurant, c'est l'auditeur immobile d'une salle de concerts moderne. C'est le grand bourgeois mélomane, qui a tout loisir de se consacrer à l'art dans le temps libre qu'il extorque à ses ouvriers, eux-mêmes trop abrutis par le travail pour pouvoir s'y intéresser. Et cet art-là se confond avec une forme de divertissement qui n'a plus rien à voir avec une activité cognitive. Voilà ce que deviennent les pratiques artistiques en régime d'autonomie, cette idéologie qui émousse toute pointe critique pour faire de l'art un complice du pouvoir politique. « Dans la mesure où l'art renonce à valoir comme connaissance et s'exclut ainsi de la praxis, il est toléré par la praxis sociale au même titre que le plaisir », écrivent Adorno et Horkheimer².

¹ Deux exceptions se trouvent cependant sous la plume d'un Vénitien et d'un étranger : en 1687, le chroniqueur anonyme de *Pallade Veneta* écrivait que « *gode questa dominante un ridotto di serene le più delicate di questi mari* » (SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta : writings on music in Venetian society (1650-1750)*, Venise : Fond. Levi, 1985, p. 169), tandis que près d'un siècle plus tard, François-Michel Rotrou indiquait qu'« il y [avait] toujours à ces hôpitaux, les samedis soirs et les fêtes et dimanches, grand concours de monde et d'étrangers pour entendre ces aimables sirènes » (ROTROU (François-Michel de), *Voyage d'Italie*, [s. n.] : Alteredit, 2007, p. 147).

² BUCH (Esteban), « Introduction », dans *Musique et pouvoir : de l'institution à la passion* [colloque, Paris, 2006], non publié.

Non contente d’être la « complice du pouvoir politique », la musique vénitienne contribuait à légitimer ce pouvoir et participait activement à la constitution d’un mythe de gouvernement politique idéal auquel l’harmonie musicale pouvait justement servir de modèle.

I. Cité paradoxale et évolution du regard

À la construction, jusqu’au milieu du XVII^e siècle, d’un mythe politique fondé sur la paix sociale, puis sur le gouvernement mixte, fait suite une polémique remettant en cause la liberté originaire et insistant sur l’usurpation et l’immobilisme, puis s’attardant sur la confiscation du pouvoir et le déséquilibre des institutions au profit d’une seule instance – le Sénat. Au XVIII^e siècle, pendant que les Vénitiens se présentent comme une « aristocratie exemplaire », leurs contradicteurs mettent l’accent sur le « despotisme » en vigueur à Venise. Ils condamnent dès lors ce régime du secret, de la délation et de la répression, dont la légende noire des inquisiteurs et du Conseil des Dix devient la parfaite illustration³.

À l’époque moderne, ce sont donc deux images de Venise qui coexistent. Les institutions de la République, perçues comme exemplaires depuis la fin du Moyen Âge, étaient progressivement critiquées, notamment par les penseurs des Lumières, pour leur opacité et leur despotisme. Qu’il fût perçu comme un modèle à suivre ou au contraire présenté comme un contre-exemple, le régime politique vénitien suscita la curiosité des étrangers aux XVII^e et XVIII^e siècles dont les écrits citent tous ou presque l’originalité du gouvernement de la Sérénissime. Sans qu’ils en soient toujours conscients, les voyageurs, les ambassadeurs ou les observateurs participaient ainsi à la propagation de la légende noire ou de la légende dorée patiemment construites par les autorités vénitiennes et par leurs détracteurs au fil des siècles.

1. Un mythe protéiforme

Dès le haut Moyen Âge, la ville de Venise apparaissait sous la plume des chroniqueurs comme une aberration géographique, un miracle né de la volonté de ses habitants et dans lequel les partisans de la légende dorée voyaient une forme de prédestination à maîtriser

³ FONTANA (Alessandro) et FURNEL (Jean-Louis), « Le “Meilleur gouvernement” : de la constitution d’un mythe à la “terreur de l’avenir” », dans FONTANA (Alessandro) et SARO (George) (dir.), *Venise 1297-1797...*, op. cit., p. 14.

l'élément liquide⁴. Éloge du site et de la pugnacité des habitants, les chroniqueurs voyaient dans l'établissement des anciens Vénitiens dans la lagune le signe de la providence divine sans laquelle la ville n'aurait pu voir le jour. Le phénomène de sacralisation de la cité, sensible dès le XIII^e siècle, joignit progressivement à l'image de la cité bénie de Dieu celle de la ville d'accueil des dépouilles de saint Marc, dont la translation fit l'objet d'une intense production littéraire et artistique, partie intégrante de la construction du mythe de Venise comme ville sainte. Cependant, comme le remarque Elisabeth Crouzet-Pavan,

à la fin du XV^e siècle, la désacralisation est en oeuvre. Elle n'a certes pas encore éliminé les éléments anciens de l'histoire providentielle et de l'accomplissement mythique de Venise. Les thèmes sont encore fermement imbriqués. Mais cette désacralisation cherche à ordonner l'histoire de la ville autour d'un nouvel accomplissement, celui de l'État. Le mythe constitutionnel, tout comme l'ensemble chronologiquement long du mythe de Venise, ne peut donc se réduire aux seuls avatars de la conjoncture diplomatique et militaire ni aux évolutions générales de la pensée politique contemporaine. Le mythe fournit en quelque sorte le commentaire et l'explication de la réalité vénitienne. Sa transformation, au cours du XV^e siècle, explique et justifie la rationalisation progressive du pouvoir patricien et sa montée en puissance. Elle renvoie au dégagement graduel du politique comme sphère autonome. Ce faisant, cette nouvelle image, proposée en modèle, vise à reconstruire de manière différente les solidarités de la communauté dans une cité qui n'est plus tant voulue par Dieu que réalisée et ordonnée par les hommes⁵.

De fait, les textes médiévaux insistaient déjà sur l'harmonie de la cité lagunaire, thème destiné à devenir un poncif du mythe de Venise et repérable, déjà, chez Rolandino ou Pétrarque⁶. Mais il faut attendre le XV^e siècle pour voir s'organiser un véritable processus de mythification politique de la cité, dans un contexte d'émulation avec la République florentine pour l'obtention du titre symbolique de République idéale. Les textes fondateurs de ce nouveau mythe politique, qui mettait de l'État vénitien au centre de la représentation, au détriment des thèmes traditionnels de la ville bénie de Dieu ou du miracle issu de la ténacité des hommes, étaient ceux de Flavio Biondo, Gasparo Contarini et Marc'Antonio Sabellico⁷. Au XVI^e siècle, des étrangers commencèrent à théoriser le mythe du bon gouvernement vénitien et leurs écrits, comme ceux des historiographes officiels de la République,

⁴ Sur cette question, voir les publications d'Elisabeth Crouzet-Pavan, notamment *Venise triomphante : les horizons d'un mythe*, Paris : Albin Michel, 1999, p. 17-138.

⁵ CROUZET-PAVAN (Elisabeth), « Retour aux images : le consensus et le mythe », dans BRAUNSTEIN (Philippe) (dir.), *Venise 1500. La puissance, la novation et la concorde : le triomphe du mythe*, Paris : Autrement, 1993, p. 234-235.

⁶ ARNALDI (Girolamo) et CAPO (Lidia), « I cronisti di Venezia e della Marca trevigiana », dans *Storia della cultura veneta*, Vicence : Neri Pozza, 1983, vol. 2-I, p. 272-337 et vol. 2-II, p. 287-291

⁷ BIONDO (Flavio), *De origine et gestis Venetorum*, Vérone : B. de' Bonini, 1481, 152 fol. ; CONTARINI (Gasparo), *De magistratibus et republica venetorum*, Paris : M. Vascosano, 1543, 5 vol. ; SABELLICO (Marc'Antonio), *Historiae rerum venetarum ab urbe condita*, Bâle : N. Episcopuis, 1556, 3 t. en 1 vol.

franchirent les Alpes, contribuant à transmettre l'image reconstruite d'une République idéale. Le Florentin Donato Giannotti⁸, mais aussi les Vénitiens Paolo Paruta et Giovanni Botero⁹, contribuèrent au perfectionnement d'un mythe du « bon gouvernement » dont les principaux éléments étaient en place dès les années 1530.

Le cœur de l'apparat mythique était constitué par la mise en avant de la perfection du régime de gouvernement adopté à Venise et caractérisé par une combinaison des principes monarchique, aristocratique et démocratique. L'égalité entre les patriciens, assurée par l'inscription dans le Livre d'or et qui se traduisait par l'absence de titres nobiliaires et l'accès de tous au Grand Conseil à l'âge de vingt-cinq ans, évitait en théorie toute conjuration. La perfection du système républicain était envisagée dans l'équilibre exact des droits et des devoirs auxquels étaient soumis les patriciens : électeurs et éligibles à l'ensemble des charges publiques, ils ne pouvaient se soustraire à leur devoir lorsqu'ils étaient élus par leurs pairs. La question sociale, centrale chez les théoriciens de la République florentine, notamment Machiavel, n'était pas absente de la réflexion. Outre le postulat instaurant l'égalité de tous devant la loi, indispensable pour éviter les conflits, l'accent était mis sur la mise en place d'un vaste réseau d'assistance, le peuple acceptant de ne pas prendre part à la gestion des affaires à la seule condition que la République leur garantisse un approvisionnement suffisant et une justice équitable. Cette forme de régime « mixte », inspiré de la Rome républicaine, permettait ainsi la paix sociale tout en évitant le despotisme.

La simple affirmation de la perfection d'un régime politique ne pouvait suffire à l'ériger comme modèle auprès des puissances étrangères, mais la stabilité sociale de la République comme sa puissance économique et politique semblaient démontrer l'efficacité du « bon gouvernement » vénitien. Si l'on en croit Alessandro Fontana et Jean-Louis Fournel,

ce qui explique, historiquement, l'importance prise par le modèle politique vénitien et la « réputation » qui lui a été faite en Europe, c'est la position stratégique occupée par Venise dans le concert des puissances européennes. Cette position était assurée et garantie, essentiellement, par une politique fondée, dès le début du XVI^e siècle, sur deux principes, celui de la neutralité et celui de l'équilibre, aussi bien sur le plan des institutions que sur celui des rapports internationaux¹⁰.

De fait, la politique intérieure de la République reposait sur un jeu électoral subtil et compliqué, le pouvoir législatif étant partagé en trois organes : le doge et son conseil qui

⁸ GIANNOTTI (Donato), *Libro de la Republica de Vinitiani*, Rome : A. Blado, 1540, 100 fol.

⁹ PARUTA (Paola), *Historia vinetiana...*, Venise : D. Nicolini, 1605, 2 vol. ; BOTERO (Giovanni), *Relatione della republica venetiana*, Venise : G. Varisco, 1605, 124 fol.

¹⁰ FONTANA (Alessandro) et FOURNEL (Jean-Louis), « Le "Meilleur gouvernement"... », *art. cit.*, p. 22.

détenaient l'initiative des lois, le Grand conseil, qui les ratifiait et élisait le Sénat, et le Sénat qui élisait les magistrats. En politique extérieure, Venise avait adopté une position de neutralité vis-à-vis des grandes puissances comme la France, l'Espagne ou l'Empire, mais aussi par rapport aux États italiens qu'elle avait affrontés au siècle précédent, se contentant de défendre ses territoires de Terre ferme et de contrer les éventuelles ambitions hégémoniques de Turcs. Cette position, seule adaptée à un petit État comme Venise, impliquait de développer de puissants réseaux diplomatiques permettant à la République d'être malgré tout présente sur la scène européenne.

Protéiforme, le mythe de Venise n'a pas seulement su survivre aux aléas des guerres italiennes et de l'expansion turque, il a également su se diffuser en Europe, notamment à travers l'activité des ambassadeurs de la République, et donner naissance à une intense réflexion théorique sur la légitimité du mythe et son adaptabilité à d'autres nations. La réussite de ce qui apparaissait dès la fin du Moyen Âge comme un exemple de bon gouvernement donnait ainsi lieu à toute une série de propositions, éventuellement criticables, et que les théoriciens de la chose politique n'hésitèrent pas à remettre en cause dès la fin du XVI^e siècle¹¹.

2. Du mythe à l'anti-mythe

Comme la république a voulu conserver dans l'ordre extérieur de son gouvernement une image de la monarchie, de l'aristocratie et de la démocratie, elle a représenté un prince souverain dans la personne de son doge : une aristocratie dans le prégiadi ou le sénat, et une espèce de démocratie dans le grand-conseil, où les

¹¹ « Ce mythe semble avoir, dans la pensée politique de l'Ancien Régime, plusieurs fonctions : proposer un modèle à même de garantir les États contre la « corruption » du cycle polybien et leur assurer donc une stabilité à l'abri du temps et du changement ; opposer au thème machiavélien de l'agrandissement par la conquête celui du bon gouvernement dans la paix ; donner au républicanisme aristocratique des arguments pour limiter les pouvoirs du roi, d'un côté, et ceux du peuple, de l'autre ; objecter le partage équitable des pouvoirs à la théorie de la souveraineté – celle de Bodin, de Hobbes et Filmer – pour lesquels il était impensable qu'elle pût être divisée entre différents organes et institutions ; rendre caduque enfin la doctrine du droit de résistance en écartant la menace d'une concentration excessive du pouvoir aussi bien chez le peuple que chez le roi. Un effet important du mythe politique vénitien a été aussi de constituer une sorte de pierre de touche pour un examen comparé, dans les théories politiques de l'Ancien Régime, des avantages et inconvénients respectifs des constitutions de type monarchique, aristocratique et populaire. Au fond, la fortune de ce mythe paraît indissociable de sa « pauvreté », qui en facilitait la propagande, l'utilisation et la diffusion ; elle est liée aussi à l'étonnement admiratif suscité par un État qui paraissait rendre concrètes et actuelles les spéculations un peu abstraites sur les régimes des cités antiques, ceux de Sparte, d'Athènes et de Rome, sur lesquels on n'avait pas cessé, pendant trois siècles, de disserter » (*Ibid.*, p. 25-26).

plus puissans sont obligés de briguer les suffrages; cependant le tout ne forme qu'une pure aristocratie¹².

Le caractère artificiel de la liberté dont étaient réputés jouir les Vénitiens était souligné par le chevalier de Jaucourt, qui reprenait en substance les critiques adressées au gouvernement vénitien par Amelot de la Houssaye, aux écrits duquel l'article de l'*Encyclopédie* renvoyait les lecteurs ignorant l'italien¹³. Le mythe d'un gouvernement idéal, synthèse parfaite des systèmes monarchique, aristocratique et démocratique, fut ainsi battu en brèche dès la fin du XVI^e siècle par les partisans de l'un ou l'autre de ces régimes, qui s'attachèrent à démontrer que la République de Venise était en réalité, sous des apparences démocratiques et avec le doge comme figure monarchique, un véritable régime aristocratique. Si la « *nobilissima aristocratia* » était exaltée en 1605 par Giovanni Botero dans un ouvrage quelque peu flagorneur dédié au doge et au Sénat¹⁴, le caractère éminemment aristocratique de la République servit surtout de lit au développement d'un anti-mythe, dont les premiers éléments se trouvaient déjà dans les traités de Jean Bodin, à la fin du XVI^e siècle¹⁵. Dans la *Methodus* apparaissait déjà l'idée, devenue véritable lieu commun au XVIII^e siècle, que la pseudo-liberté dont jouissait le peuple vénitien n'était en réalité qu'une forme malsaine de tolérance de la licence, seule à même de lui faire oublier que l'intégralité du pouvoir politique était concentrée dans les mains d'une minorité aristocratique¹⁶.

Dans *L'Esprit des lois*, Montesquieu, tout en reconnaissant certaines qualités au gouvernement de la République, affirmait que le régime de Venise tendait vers le despotisme, du fait de la concentration des trois pouvoirs au sein d'un même corps, le patriciat¹⁷. Cela rendait donc illusoire la liberté dont jouissaient les citoyens, qui bénéficiaient dans la plupart

¹² DIDEROT (Denis) et ALEMBERT (D'), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris : Briasson, 1751, « Venise », t. XVII, p. 14.

¹³ AMELOT DE LA HOUSSAYE (Abraham Nicolas), *Histoire du gouvernement de Venise*, Paris : F. Leonard, 1676, 2 t.

¹⁴ BOTERO (Giovanni), *Relatione...*, *op. cit.*, *passim*.

¹⁵ BODIN (Jean), *Methodus ad facilem historiarum*, Paris : M. Juvenem, 1572, 613 p. et *Les six livres de la République*, Paris : J. du Puys, 1576, 759 p.

¹⁶ « [Les Vénitiens] aiment à jouir concurremment de l'autorité et de la plus grande liberté possible : citoyens et étrangers s'entendent d'ailleurs aisément sur ce dernier point et le principal titre de gloire que l'on reconnaisse à Venise, c'est que l'on y vit, en effet, dans la plus grande liberté. Mais il ne faut pas oublier que le but de l'État n'est pas la liberté mais la vie bien réglée. Or l'on ne trouve plus de place pour la vertu dans cette ville où chacun s'abandonne sans retenue à ses instincts et à ses passions. Car, si nous plaçons la félicité de l'homme dans les richesses, les honneurs, les charges, le plaisir et l'extrême liberté, bienheureux alors l'État qui regorge de tout cela ; mais si nous estimons que la vertu passe avant tout, je ne vois plus dès lors en quoi Venise a mérité le premier rang entre les Républiques » (BODIN (Jean), *Methodus...*, *op. cit.*, chap. VI). Les mêmes critiques se retrouvaient un siècle plus tard sous la plume d'Amelot de la Houssaye (AMELOT DE LA HOUSSAYE (Nicolas), *Histoire du gouvernement...*, *op. cit.*, p. 530-531 et p. 540-541).

¹⁷ MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat, baron de), *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1990 [éd. orig., Genève, 1758], livre XI, chap. 6, vol. II, p. 397.

des autres régimes européens, y compris monarchiques, du pouvoir judiciaire. Cela n'était pas le cas à Venise, où le pouvoir de « juger les crimes ou les différends des particuliers » reposait entre les mains des *Quarantie*, elles-mêmes composées de membres du patriciat¹⁸. En rapprochant le gouvernement prétendu idéal de Venise au despotisme de l'Empire Ottoman, Montesquieu ne se contentait pas d'une comparaison injurieuse pour la République, il contribuait à détruire le mythe d'un gouvernement mixte idéal.

Si une littérature de l'anti-mythe se développa hors des frontières de la République, il ne faut pas croire que le gouvernement vénitien faisait l'unanimité auprès des Vénitiens eux-mêmes. En effet, le caractère aristocratique clos de la République était souligné dès le XVII^e siècle par de nombreux ouvrages, dus souvent aux patriciens eux-mêmes¹⁹. À la fin du siècle, le patriciat vénitien subissait en effet une crise d'identité, en raison du transfert de la plupart des activités commerciales de la mer à la Terre ferme et de l'abandon d'un principe immuable depuis 1297 : celui de la limitation de l'accès aux charges les plus importantes aux seules familles patronymiques²⁰. L'ouverture du patriciat à de riches citoyens, rendue nécessaire par les guerres de la fin du siècle, était aussi le résultat d'un travail de sape effectué par les familles marchandes les plus fortunées, qui aspiraient, avec le soutien de certains patriciens, à occuper des fonctions politiques. Elle répondait peut-être également aux critiques formulées par une partie du patriciat, qui reprochait au gouvernement vénitien d'adopter une forme oligarchique, les plus hautes fonctions se distribuant alors au sein d'un groupe restreint de familles, dont étaient exclus les patriciens les plus pauvres ne disposant pas d'une clientèle suffisante. C'était ce que dénonçait en 1664 l'auteur anonyme du *Trattato della Repubblica di Venezia*, reprochant à la République de n'être plus qu'une « demie-oligarchie » dirigée par « les vieux nobles riches au pouvoir » et prophétisant la mort de ce régime de la main même des patriciens exclus de ce système²¹.

De la critique de la sénescence des familles patronymiques jugées incapables de se renouveler, il était aisé de passer à la critique d'un régime jugé déliquescant : dans les

¹⁸ *Ibid.*, p. 396. Pour plus d'informations, voir FELICE (Domenico), « Imperi e stati del Mediterraneo nell'Esprit des lois de Montesquieu », dans CASSANI (Anselmo) et FELICE (Domenico) (dir.), *Civiltà e popoli del Mediterraneo: immagini e pregiudizi*, Bologne : Clueb, 1999, p. 159-201.

¹⁹ Pour plus de précisions, voir DEL NEGRO (Piero), « Forme e istituzioni del discorso politico veneziano », dans *Storia della cultura veneta...*, *op. cit.*, vol. 4-II, p. 407-436 et « Venezia allo specchio : la crisi delle istituzioni repubblicane negli scritti del patriziato (1670-1797) », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth-century*, n° 191, 1980, p. 920-926.

²⁰ Sur cette question, fondamentale pour comprendre l'évolution de la perception qu'avait le patriciat de lui-même, l'ouvrage de référence est celui de RAINES (Dorit), *L'invention du mythe aristocratique : l'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime*, Venise : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006, 2 vol.

²¹ « L'affetto dell'oligarchia che si andava radicando nei grandi [potrebbe] indurre alla disperazione i piccoli e deciderli a trarre nella loro rovina i grandi, piuttosto che perir soli » (*Trattato della Repubblica di Venezia*, 1664, cité par MOLMENTI (Pompeo), *Curiosità di storia veneziana*, Bologne : Zanichelli, 1919, p. 369 et 191).

premières années du XVIII^e siècle, Pietro Garzoni, historiographe officiel de la République, n'hésitait pas à lier la faiblesse de la République à l'agrégation au patriciat de « personnes laborieuses mais cependant issues de la plus basse plèbe » mais aussi à la monopolisation des charges les plus importantes par quelques vieilles familles patriciennes « dégénérées ou par corruption des mœurs ou par manque de culture »²². Le champ lexical de la décadence de la République, éventuellement lié à celui des familles qui la gouvernaient, ne cessa dès lors de parcourir les écrits des théoriciens politiques, mais également des patriciens eux-mêmes et des observateurs extérieurs. Au début des années 1730, le patricien Bernardo Nani se plaignait ainsi de la situation « funeste » de la République vénitienne, voyant dans la corruption des mœurs l'origine de sa faiblesse et la condamnant à court terme :

La République est vieille ; elle a duré longtemps, à présent les causes de la décadence des empires et des autres républiques sont en elles. Luxe, mœurs corrompues et licencieuses [...]. La République est dans un état funeste : menacée, sans amis, sans argent, sans renommée, sans amour pour la chose publique²³.

Le thème du dépérissement de la République, qui apparaissait alors sous la plume des élites dirigeantes de la République, mais aussi dans les écrits des voyageurs étrangers, prompts à voir dans le relâchement des mœurs un signe infaillible de la décadence des institutions politiques, était devenu un nouveau mythe, dont la vision romantique et mortifère de la ville au XIX^e siècle n'était qu'un nouvel avatar²⁴.

3. Les attributs de Minerve

Dans leur souci frénétique d'ordonner les phénomènes, les historiens ont eu recours à la décadence comme à une évidence. Pour décrire le glissement de Venise du statut de grande place internationale au rang de métropole régionale, le lent effritement de ses positions territoriales, la crise sociale qui affaiblit le patriciat, le mot de décadence surgit sous la plume comme le ferait le terme de puissance ou d'ascension à l'évocation de l'hégémonie commerciale que Venise impose dans l'Orient méditerranéen à partir du XII^e siècle. L'apparition du terme

²² GARZONI (Piero), *Istoria della Repubblica di Venezia*, Venise, 1705 et 1716, cité par DEL NEGRO (Pietro), « Proposte illuminate e conservazione nel dibattito sulla teoria e la prassi dello stato », dans *Storia della cultura veneta...*, *op. cit.*, vol. 5-II, p. 130.

²³ NANI (Bernardo), *Conversazioni istoriche*, Venise, 1732-1734, cité par DEL NEGRO (Pietro), « La mémoire des vaincus : le patriciat vénitien et la chute de la République », dans FONTANA (Alessandro) et SARO (George) (dir.), *Venise 1297-1797...*, *op. cit.*, p. 149.

²⁴ Sur cette question, voir FONTANA (Alexandre), « La vérité des masques », dans FONTANA (Alessandro) et SARO (George) (dir.), *Venise 1297-1797...*, *op. cit.*, p. 255-261.

dans le discours paraît inévitable. C'est un outil rudimentaire, mais omnipotent, que l'historien sort instinctivement de sa besace²⁵.

Répétée comme une psalmodie, l'idée de décadence de la République était pourtant loin d'être une évidence. Après avoir dominé l'historiographie pendant près de deux siècles, cette notion commode, car ancrée dans le passé et commune à la fois aux thuriféraires et aux détracteurs de la République Sérénissime, aux Vénitiens et aux étrangers, a commencé d'être battue en brèche par les historiens²⁶.

Au XIX^e siècle, la chute de la République n'était pas toujours liée d'emblée à une sorte de fatalité dont les Vénitiens auraient été eux-mêmes les acteurs en laissant décliner leurs institutions, leur puissance économique et politique pour se livrer à la débauche. Tout un courant de l'historiographie tendait en effet à rejeter la faute sur Napoléon, minimisant les faiblesses intrinsèques du système de gouvernement républicain pour accrédi-ter l'opinion d'une République « assassinée ». Après Emanuele Antonio Cicogna, Samuele Romanin se refusait ainsi à répondre « à l'accusation d'inertie et d'ignorance honteuse dont on [voulait] avilir la République des dernières années »²⁷. Le thème de la décadence, inspiré du modèle de la République romaine et traduisant une vision cyclique de l'histoire, était toutefois dominant. Au XX^e siècle cependant, les historiens commencèrent à s'interroger sur la validité de cette notion : dès 1986, James Grubb, se demandant si le discours dominant était toujours celui du déclin inéluctable de la République, concluait que le fait même que ce thème soit devenu un *topos* de l'historiographie en invalidait la portée²⁸.

En réalité, la question du déclin de la République ne peut se poser que de façon globale. Or, la plupart des historiens issus de l'École des Annales n'avaient traité le sujet que sous l'angle économique ou politique. Certes, il est indéniable que sur le plan militaire, la République de Venise avait subi d'amères défaites : perte du Négrepont en 1470, de Modon en 1500, de Chypre en 1572, de la Crète en 1669, de la Morée en 1718. La neutralité de

²⁵ CHAUVARD (Jean-François), « La décadence de Venise : les avatars d'un mythe historiographique », dans FONTANA (Alessandro) et SARO (George) (dir.), *Venise 1297-1797...*, *op. cit.*, p. 212.

²⁶ Les deux articles fondamentaux sur cette question sont ceux de CHAUVARD (Jean-François), « La décadence de Venise... », *art. cit.*, p. 211-233 et SYMCOX (Geoffrey), « Cultural history and the decline of Venetian decline », dans *Studi veneziani*, n° 45, 2003, p. 119-125. Notons toutefois que certains voyageurs avaient eux-mêmes réfuté l'idée de décadence de la République Sérénissime, en particulier l'abbé Richard (cf. BERTRAND (Gilles), *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle – début XIX^e siècle)*, Rome : École française de Rome, 2008, p. 331).

²⁷ ROMANIN (Samuele), *Storia documentata di Venezia*, Venise : P. Naratovich, 1853-1864, vol. IX, p. 24. L'historiographie française, en revanche, tendait à minimiser le rôle joué par Napoléon en reprenant l'idée d'une décadence de la République apparaissant inéluctable depuis la défaite d'Agnadel, en 1509 (voir par exemple DARU (Pierre), *Histoire de la République...*, *op. cit.*).

²⁸ GRUBB (James), « When myths lose power : four decades of Venetian historiography », dans *Journal of modern history*, n° 58, 1986, p. 1.

Venise vis-à-vis de ses voisins pouvait alors se lire comme la relégation d'une ancienne grande puissance au rang de quantité négligeable. Il est vrai également que le patriciat subissait une crise réelle dès le XVII^e siècle. Rongé par les divisions internes, contraint d'accepter en son sein des familles marchandes ne répondant pas à l'idéal aristocratique érigé en dogme depuis la fin du XIII^e siècle, les patriciens se trouvaient effectivement dans une situation de décadence à la fin de l'époque moderne, dont l'impossible réforme des institutions était sans doute une conséquence. Sur le plan économique également, la République vivait après le XV^e siècle une période difficile, marquée par la perte de marchés étrangers, la chute de la construction navale, l'apparition d'une concurrence difficile à contrer.

Cependant, ne voir la République de Venise que sous l'angle des défaites militaires, des difficultés économiques ou de la crise d'identité du patriciat laissait de côté l'un des aspects les plus importants de la cité, dont les voyageurs étrangers étaient les premiers observateurs. Devenue une petite puissance maritime, dont le poids politique et économique s'était restreint comme peau de chagrin entre le XV^e et le XVII^e siècles, Venise n'en restait pas moins une place artistique de premier ordre. Contrairement à ce qu'écrivaient Alessandro Fontana et Jean-Louis Fournel, les atouts artistiques de Venise, mis en avant par les autorités et relevés par les étrangers, n'étaient pas une simple « griserie », destinée à masquer une « réalité bien plus modeste » venue remplacer un mythe politique défaillant²⁹. Il s'agissait au contraire d'un transfert de la puissance évocatrice de la République du mythe politique au mythe artistique, le pouvoir du spectacle venant alors se substituer au spectacle du pouvoir. L'abbé Richard voyait d'ailleurs dès 1762 un lien étroit entre spectacles publics et puissance politique :

C'est donc à Venise où il faut établir le chef-lieu de la politique en Europe. La discrétion et la réserve qui y règnent, et la liberté qui y est commune à toutes les nations, semblent l'y placer de préférence à tout autre état ; à quoi il faut ajouter qu'il y a des fêtes publiques, qui de tout temps y ont attiré même les souverains, qui peuvent encore s'y rassembler sous le seul prétexte de la curiosité³⁰.

Si l'on relit la fortune des mythes vénitiens à l'époque moderne avec les outils utilisés par les spécialistes d'autres aires européennes, on réalise l'incomplétude des études de la décadence lorsqu'elles s'appliquent à un seul aspect de la vie de la République. Ainsi, John H. Elliott

²⁹ FONTANA (Alessandro) et FOURNEL (Jean-Louis), « Le "Meilleur gouvernement"... », *art. cit.*, p. 26.

³⁰ RICHARD (Jérôme, abbé), *Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle*, Dijon : F. Desventes / Paris : M. Lambert, 1766, vol. II, p. 414.

avait-il démontré dès 1989 que l'idée de déclin du royaume d'Espagne au XVII^e siècle n'était pas opérative, si l'on considérait que l'âge d'or de la peinture et de la littérature espagnoles coïncidaient précisément avec la perte des prétentions expansionnistes du royaume³¹. Comme le suggérait Geoffrey Symcox, on ne peut évoquer le déclin de la République de Venise de façon univoque, il faut au contraire distinguer « la vitalité continuelle de Venise dans la sphère culturelle et sa régression sur les fronts politique et économique »³².

De fait, aux XVII^e et XVIII^e siècles, Venise était perçue et se donnait à voir comme la capitale des arts. L'activité mécénale des nouveaux patriciens était florissante, aussi bien dans le domaine de l'architecture que dans celui de la peinture, des arts décoratifs ou de la musique³³. Les collectionneurs vénitiens n'étaient pas moins nombreux qu'aux siècles précédents³⁴, et l'art lagunaire attirait également les étrangers, pour lesquels marchands et citoyens vénitiens ne dédaignaient pas de servir d'intermédiaires. « Au XVIII^e siècle », écrit Linda Borean, « l'attraction exercée par Venise sur les étrangers augmenta de façon incessante et investit la quasi-totalité du continent européen qui “comptait”, de la France à l'Angleterre, en passant par les cours du Nord et jusqu'à la Russie »³⁵. Du consul Joseph Smith à Catherine II de Russie, de Pierre Crozat à John Law, nombreux furent en effet les amateurs étrangers d'art vénitien qui protégèrent les artistes locaux ou acquirent leurs œuvres³⁶.

³¹ ELLIOTT (John H.), « Art and decline in seventeenth-century Spain », dans ELLIOTT (John H.) (dir.), *Spain and its world (1500-1700)*, New Haven : Yale University press, 1989, p. 262-286.

³² SYMCOX (Geoffrey), « Cultural history... », *art. cit.*, p. 123. C'est exactement ce que faisait Philippe Monnier en proposant un chapitre intitulé « Venise, la cité libre d'Italie », qui s'achevait sur trois sous-chapitres en forme de sentence (« Elle n'est plus ce qu'elle avait été », « Ce qu'elle avait été quand elle était si grande », « Elle va mourir ») s'opposant au chapitre suivant intitulé « La Venise grande du XVIII^e siècle », exclusivement consacré aux arts (MONNIER (Philippe), *Venise au XVIII^e siècle*, Paris : Perrin, 1907, p. 5-20).

³³ « “Si vous comparez, écrivait Marco Foscarini à ses petits-neveux, l'histoire civile de la cité avec ses mémoires littéraires, vous rencontrerez de part et d'autre les mêmes noms de sénateurs, d'avogadori de la Commune, d'ambassadeurs et de procureurs, lesquels du même coup la dirigèrent avec la prudence des conseils et l'ennoblirent avec la profession des beaux-arts”. L'exemple de ces patriciens du “siècle antique”, parés de draperies et de latin, beaux par l'égalité de l'âme et la sécurité de l'orgueil, qui cultivaient tout ensemble la République des lettres et la République de S. Marco, n'est pas perdu. [...] Et avec la grande éloquence, c'est la grande peinture, et avec la grande peinture, c'est la grande musique, la musique solennelle, la musique sans passion des fugues héroïques de Lotti » (MONNIER (Philippe), *Venise au XVIII^e siècle...*, *op. cit.*, p. 14-15). Pour plus de détails sur le mécénat, voir partie 1, chap. 4.

³⁴ BOREAN (Linda) et MASON (Stefania) (dir.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venise : Marsilio, 2009, 418 p.

³⁵ BOREAN (Linda), « Dalla galleria al “museo” : un viaggio attraverso pitture, disegni e stampe nel collezionismo veneziano del Settecento », dans *Ibid.*, p. 9.

³⁶ VIVIAN (Frances), *Il console Smith, mercante e collezionista*, Vicence : Neri Pozza, 1971, 247 p. ; MICHEL (Patrick), « La peinture vénitienne en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Contribution à l'histoire d'une réception », dans TOSCANO (Gennaro) (dir.), *Venise en France : la fortune de la peinture vénitienne, des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, Paris : École du Louvre, 2004, p. 39-51 ; BOREAN (Linda), « Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law », dans HOCHMANN (Michel) (dir.), *Splendeur de Venise (1500-1600) : peintures et dessins des collections publiques françaises* [colloque, Bordeaux-Caen, 2005], à paraître.

La musique faisait bien sûr partie intégrante de ce nouveau mythe artistique, les autorités vénitiennes n'hésitant pas à en faire un instrument de propagande de la puissance symbolique de la République, tandis que les étrangers contribuaient à la renommée des interprètes en les mentionnant dans leurs récits de voyage ou leurs correspondance, et à celle des compositeurs en faisant copier, pour les rapporter dans leur pays, les œuvres originales composées par les musiciens de la République (cf. *infra*). Considérer la fascination qu'exerçaient les spectacles vénitiens sur les étrangers comme une simple griserie, et le foisonnement artistique de la cité au XVIII^e siècle comme un décor encadrant une scène vide, serait sous-estimer la capacité de Venise à renouveler sans cesse son image en mettant en avant ce qu'elle avait d'unique. Alors que le déclin politique et économique de la République était réel, la vitalité artistique de la cité n'était pas un leurre et elle traduisait une autre forme de puissance, symbolique certes, mais qui permettait de relativiser l'idée de décadence. En transférant ses atouts du commerce et de la diplomatie au monde des arts, Venise avait simplement fait le choix de souligner un autre de ses talents, apparaissant comme Minerve capable tour à tour de soutenir une guerre et de protéger les arts.

II. Musique et vision mythique de la ville

Les relations qu'entretiennent la musique et le pouvoir ne sont plus à démontrer. Depuis fort longtemps la tradition philosophique mesure l'appartenance à la Cité à l'aune de l'implication artistique du citoyen. Platon le premier exprime la nécessité de maîtriser la musique en l'épurant de ses effets amollissants : en relation avec ses conceptions métaphysiques et éthiques du beau, il affirme la nécessité de contrôler l'usage de la musique aux fins de l'unité politique et de la formation du citoyen. Les tentatives du pouvoir ecclésiastique au Moyen-Age pour régir la musique aux fins de l'éducation de la foi ne disent pas autre chose. Et les cours italiennes de la Renaissance voient le développement d'un langage musical qui a pour finalité de justifier le fonctionnement politique des États³⁷.

Au même titre que les « cours italiennes de la Renaissance », la République de Venise avait développé une fonction utilitaire de la musique destinée, autant que les arts figuratifs ou l'architecture, à exprimer sa grandeur aux yeux de ses habitants et de ses visiteurs. La

³⁷ SERRE (Solveig), « Musique du pouvoir, musique au pouvoir : l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », dans DUFOURCET (Marie-Bernadette), SURGERS (Anne) et MAZOUER (Charles) (dir.), *Spectacles et pouvoirs dans l'Europe de l'Ancien régime (XVI^e-XVIII^e siècles)* [colloque, Bordeaux, 2009], Tübingen : Gunter Narr, à paraître.

musique prit ainsi une part de plus en plus importante dans les cérémonies traditionnelles rythmant le calendrier civique, avant d'adopter un rôle central dans les festivités organisées pour les voyageurs de marque. Plus encore, elle faisait partie intégrante du discours théorique sur le bon gouvernement et apparaissait aussi, de façon plus symbolique mais tout aussi efficace, dans les représentations de la ville.

1. L'harmonie musicale, modèle politique

La métaphore de l'harmonie musicale comme modèle politique n'était propre ni à Venise, ni à l'époque moderne³⁸. Elle prit toutefois dans la République Sérénissime un sens particulier, en raison de l'influence du néo-platonisme sur la pensée humaniste locale, mais également parce que la musique occupait dès la fin du Moyen Âge un rôle fondamental dans la représentation politique de la cité. Au XVI^e siècle, Jean Bodin affirmait que Venise était « [conduite] par proportion harmonique, qui a rendu cette République-là fort belle et florissante », tandis que Gasparo Contarini voyait dans le système de gouvernement mixte une mise en pratique des propositions platoniciennes :

Dans notre République furent mis en place le Sénat et le conseil des Dix, lesquels dans la ville de Venise (dont la République est réputée être un mélange d'État royal, populaire et noble) représentent l'état des nobles ; et grâce à certain moyen, les parties extrêmes, c'est-à-dire l'état populaire, le Grand Conseil et le Prince [i.e. le doge], lequel représente la personne d'un roi, tous se lient étroitement ensemble. C'est ainsi que, dit Platon dans le *Timée*, les éléments extrêmes, la terre et le feu, se lient et se conjugent avec les éléments intermédiaires. C'est ainsi dans la consonnance du Diapason, les voix extrêmes s'accordent avec celles intermédiaires du Diatessaron et du Diapente.³⁹

Les créations humaines devaient ainsi être un écho terrestre de la musique des sphères, l'architecture elle-même ne se concevant, à la Renaissance, qu'en lien étroit avec la théorie musicale⁴⁰. Alors que Vitruve liait connaissance de la musique et capacité de l'architecte à maîtriser « la proportion canonique et mathématique »⁴¹, Ellen Rosand rappelait que, puisque

³⁸ L'érection de l'harmonie musicale en modèle d'organisation politique apparaissait en effet déjà chez Platon (*La République*, livre III).

³⁹ CONTARINI (Gaspard), *De magistratibus...*, op. cit., p. 33.

⁴⁰ WITTKOWER (Rudolf), *Architectural principles in the age of Humanism*, 22^e éd., Londres / New-York : Academy editions / St Martin's press, 1988, 160 p. (en particulier « The problem of harmonic proportion in architecture », p. 101-154).

⁴¹ VITRUVÉ, *De Architectura*, livre I, chap. 1.

les consonnances musicales étaient la manifestation auditive de l'harmonie universelle, leur application dans le domaine de l'architecture garantirait qu'un bâtiment serait, littéralement, au diapason avec un ordre plus vaste – une incarnation de la musique des sphères. Cette préoccupation pour la proportion musicale était partagée par de nombreux architectes italiens, mais c'était principalement à Venise qu'elle s'était exprimée⁴².

Dans le cas de Venise, l'application des principes harmoniques musicaux à l'architecture n'était pas seulement destinée à offrir aux architectes un moyen de calculer des proportions idéales. Les composantes de l'harmonie étaient prises comme modèles et servaient également de symbole pour représenter, de façon visuelle ou auditive, la perfection supposée du gouvernement de la République. C'est ainsi que Jacopo Sansovino, chargé de proposer le dessin de la *loggetta* au pied du campanile de la place Saint-Marc, avait choisi de faire figurer Apollon parmi les personnages mythologiques du décor. Si l'on en croit le témoignage de son fils, Francesco Sansovino, l'architecte avait choisi de faire figurer Minerve pour symboliser la sagesse avec laquelle les sénateurs dirigeaient la République. Mercure, figure tutélaire « des lettres et de l'éloquence », rappelait la nécessité pour les hommes à la tête de l'État d'être capables de s'exprimer avec talent pour faire comprendre et accepter à ceux qui les écoutaient les décisions politiques. La représentation allégorique de la Paix rappelait à la fois l'intense activité militaire et diplomatique de la République, le but recherché par les lois édictées par le Sénat et l'un des mythes fondateurs de Venise, celui lié à saint Marc, qu'un ange aurait salué d'une phrase fréquemment reproduite dans l'iconographie de la cité : « *Pax tibi Marce Evangelista meus* ». Enfin, la présence d'Apollon était justifiée par la métaphore solaire, l'unicité de la République étant comparable à celle du soleil, mais également par les attributs musicaux habituellement attribués au dieu grec. De fait, Jacopo Sansovino voyait en l'harmonie politique régnant selon lui dans la République le reflet de l'harmonie musicale naturellement appréciée des Vénitiens. Le bonheur des citoyens et la paix dont ils jouissaient n'étaient ainsi que le résultat de l'application des théories musicales à l'organisation politique, « la religion, la justice et le respect des lois » engendrant la paix civile dont naissait « l'accord d'une harmonie bien concordante »⁴³.

⁴² ROSAND (Ellen), « Music in the myth of Venice », dans *Renaissance quarterly*, n° 30-IV, 1977, p. 515.

⁴³ « *Nelle nicchie che sono a punto quattro, vi sono quattro statue di bronzo, di mano del detto Sansovino. L'una figurata per Pallade, l'altra per Apollo, la terza per Mercurio e la quarta per la Pace. Diceva l'autore di questa statue, quando rendeva ragione della fattura e del ritrovato loro, che la città di Venetia ha di gran lunga avanzato tutte l'altre Repub[bliche] con la diuturnità del tempo, col mezzo del suo maraviglioso governo, et essendo nel suo primo stato. Questo mantenimento (diceva egli), non può dirsi che sia proceduto da altro effetto, che da una somma sapienza de suoi senatori, conciosia che havendole dato buon fondamento cone la religione e con la giustitia, è durata e durerà lungamente. Havendo adunque gli antichi figurata Pallade per la sapientia, ho voluto (diceva egli) che questa figura sia Pallade armata et in atto pronto e vivente, perche la sapientia di*

La musique et ses avatars endossaient donc à la fois le rôle de signifiants et de signifiés dans la représentation symbolique de cité. Entre XVI^e et XVIII^e siècles, toutefois, la musique acquies une fonction de plus en plus utilitaire, devenant l'un des vecteurs de la diffusion du mythe politique, avant de retrouver un rôle fondamental dans la mise en place d'un nouveau mythe basé sur l'attraction artistique de la cité.

2. Représentations symboliques de la ville

La République de Venise, dont la puissance et l'influence naquirent d'abord du commerce et des relations avec l'Orient, puis de l'image mythifiée qu'elle renvoyait d'elle-même, s'est ainsi toujours appuyée pour une bonne part sur des fondements immatériels, sur cette idée, cette image qu'elle parvenait à donner d'elle-même à l'intérieur et à l'extérieur⁴⁴.

À l'époque moderne, l'un de ces « fondements immatériels » était sans nul doute la musique, partie prenante de l'apparat glorificateur de la République mais aussi élément indispensable de la construction du mythe artistique de Venise⁴⁵. « Ville musicale idéale » au XVIII^e

*questi padri nelle cose di stato è singolare e senza pari alcuno. Et favellando poi della statua del Mercurio soggiungeva. Et perche tutte le cose prudentemente pensate e disposte, hanno bisogno d'essere espresse con eloquenza, percioche le cose dette con facondia hanno molto più forza ne gli animi di coloro che ascolterano che quelle che si espongono senza eloquenza, et in questa Repub[blica] la eloquenza ha sempre avuto gran luogo e gli huomini eloquenti vi sono stati in numero grande et in sommo grado di riputazione ; ho voluto figurar Mercurio come significativo delle lettere et della eloquenza. Quest'altro ch'è Apollo esprime che, si come Apollo significa il sole, et il sole è veramente un solo, et non più, et però si chiama sole, così questa Repub[blica] per constitutioni di leggi, per unione et per incorrotta liberta è una sola nel mondo senza più, regolata con giustitia et con sapientia. Oltre a ciò si sa per ogn'uno che questa natione si diletta per ordinario della musica, et però Apollo è raffigurato per la musica. Ma perchè dall'unione dei magistrati che sono congiunti insieme con temperamento indicibile, esce inusitata harmonia, la qual perpetua questo ammirando governo, però fù fabbricato l'Apollone. L'ultima statua è la Pace, quella pace tanto amata da questa Repub[blica] per la quale è cresciuta a tanta grandezza et la quale la costituisce metropoli di tutta Italia, per i negotii da terra et da mare, quella pace dico, che il Signor diede al protettor di Venetia, S. Marco, dicendoli Pax tibi Marce Evangelista meus. La quale, dalla religione, dalla giustitia et dall'osservanza delle leggi, proviene in quella maniera che esce il concerto da una ben concorda harmonia, così diceva egli » (SANSOVINO (Francesco) et MARTINIONI (Giustiniano), *Venetia città nobilissima et singolare...*, Venise : Steffano Curti, 1663, livre VIII, p. 307-308). Pour plus d'informations sur la signification symbolique des sculptures de la *loggetta*, voir TAFURI (Manfredo), *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, 2^e éd., Padoue : Marsilio, 1972, p. 7280 et HOWARD (Deborah), *Jacopo Sansovino. Architecture and patronage in Renaissance Venice*, New Haven / Londres : Yale University press, 1975, p. 28-35.*

⁴⁴ FONTANA (Alessandro) et FOURNEL (Jean-Louis), « Le "Meilleur gouvernement"... », *art. cit.*, p. 15.

⁴⁵ Un autre de ces « fondements immatériels » était sans nul doute la peinture, dont le rôle dans le mythe de Venise a été étudié par BERTRAND (Gilles), « La peinture comme lieu de mémoire : de son rôle dans la constitution de l'image littéraire de Venise », dans GRANGE (Daniel J.) et POULOT (Dominique) (dir.), *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité* [colloque, Annecy, 1995], Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1997, p. 105-118 et « Visions de l'histoire et création picturale à Venise au XVIII^e siècle », dans LEONI (Sylviane) et PERIFANO (Alfredo) (dir.), *Création et mémoire dans la culture italienne (XV^e-XVIII^e siècles)*, Besançon : Presses universitaires franc-comtoises, 2001, p. 171-204.

siècle⁴⁶, elle était perçue par les voyageurs comme la patrie d'Euterpe et de Terpsichore, tandis que le rôle joué par la musique dans les cérémonies publiques devenait sans cesse plus important.

Les fêtes religieuses étaient souvent couplées avec des commémorations à caractère politique : la cérémonie des épousailles avec la mer avait lieu à l'Ascension, la Sainte-Justine et la Sainte-Martine, jours anniversaires de la victoire de Lépante et de la reprise de Padoue, étaient célébrées avec un faste particulier, l'ensemble des dates importantes du calendrier liturgique donnant lieu à une mise en scène des pouvoirs public. Cette superposition faisait des rituels de la République des célébrations à caractère mixte, dans lesquels la louange divine se mêlait à l'exaltation de la cité, de son histoire et de son gouvernement.

Les cérémonies, les liturgies, les fêtes commémoratives répondent fondamentalement à la nécessité pour un peuple de se donner entièrement une image pour s'identifier à elle, pour se transformer, de simple et inerte matière d'histoire, en acteur de l'histoire, en *dramatis persona*. Ainsi les célèbres fêtes vénitiennes, qui avaient lieu à des jours fixes d'une sorte de calendrier liturgique de la religion de la patrie, la fête de l'Ascension ou du Mariage avec la mer étaient, comme les grandes cérémonies romaines et byzantines, quelque chose de plus profond et de plus substantiel pour la vie de la République qu'une simple occasion de repos ou de liesse ou de commémoration. Elles étaient la représentation périodique et l'incarnation du mythe de Venise dans la vie réelle⁴⁷.

La musique faisait partie intégrante de cette représentation mythique. Le rôle de la chapelle musicale de Saint-Marc dans la célébration politique de la cité était souligné par Ellen Rosand, mais on pourrait également rappeler l'importance de la participation des *scuole* aux fêtes politico-religieuses, dont la composante musicale ne devait pas être négligée⁴⁸. Si l'on s'arrête aux seuls musiciens de la basilique, qui pouvaient également être ponctuellement employés par les *scuole*, ils étaient ainsi mentionnés par Francesco Sansovino lors de la procession pascale organisée par la paroisse de San Gemignano⁴⁹, la fête des épousailles avec la mer⁵⁰, le pèlerinage à San Vio commémorant l'échec de la conspiration de Bajamonte

⁴⁶ FABIANO (Andrea), « Venise, ville musicale idéale au XVIII^e siècle », dans FONTANA (Alessandro) et SARO (George) (dir.), *Venise 1297-1797...*, op. cit., p. 109-127.

⁴⁷ BETTINI (Sergio), *Venise. Naissance d'une ville*, trad. de l'it., Paris : Éd. de l'éclat, 2006, cité par FONTANA (Alexandre), « La vérité des masques... », art. cit., p. 253.

⁴⁸ ROSAND (Ellen), « Music in the myth... », art. cit., p. 516-525. Sur l'implication des *scuole* dans les fêtes politico-religieuses de la République et le rôle qu'y jouait la musique, voir par exemple GLIXON (Jonathan), CESCO (Lorenzo) et URBAN (Lina), *La Scuola grande di San Rocco nella musica e nelle feste veneziane*, Venise : Grafiche veneziane, 1996, 77 p.

⁴⁹ SANSOVINO (Francesco) et MARTINIONI (Giustiniano), *Venetia città nobilissima...*, op. cit., livre XII, p. 496.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 500.

Tiepolo en 1310⁵¹, les célébrations organisées par les religieux de San Giorgio Maggiore à l'occasion de la Saint-Étienne⁵², la commémoration de la victoire de Lépante le jour de la Sainte-Christine⁵³ ou encore la messe de consécration de l'église votive du Rédempteur édiflée à la fin de l'épidémie de peste de 1575-1576⁵⁴. Leur présence n'était pas uniquement décorative : la musique de la basilique ducale, sur laquelle les autorités civiles exerçaient une véritable tutelle, avait une fonction politique et symbolique forte.

L'exemple des choix musicaux effectués au moment de la célébration, puis de la commémoration de la bataille de Lépante, étudié par David Bryant, illustre cette fonction⁵⁵. Le premier morceau composé suite à l'annonce de la victoire évoquait avant tout la protection divine dont avait joui la flotte vénitienne, présentant Venise comme la messagère de Dieu⁵⁶. À la fin de l'année 1571, de riches citoyens organisèrent à leurs frais des festivités au cours desquelles « il y eut sans interruption des [œuvres de] musique, toutes rares et soigneusement choisies »⁵⁷, tandis que le héros de la bataille, Marc'Antonio Barbarigo, mort au champ d'honneur, était présenté en martyr chrétien par les poèmes rédigés pour l'occasion⁵⁸. Le lien entre célébration religieuse et célébration politique, souligné par l'utilisation d'un vocabulaire sacré, était encore renforcé par la mise en musique, les œuvres étant clairement d'inspiration liturgique. La musique constituait elle aussi un puissant vecteur pour une célébration entrant immédiatement dans la construction du mythe.

Au XVII^e et au XVIII^e siècles, les chœurs des *ospedali* n'étaient évidemment pas absents de ces célébrations politico-religieuses, la musique hospitalière ayant vocation à soutenir la prière mais également à chanter « l'honneur et la gloire cette très religieuse République » de Venise⁵⁹. Les autorités civiles de la Sérénissime ne manquaient pas de rappeler aux pensionnaires des *ospedali* leurs devoirs envers une République qui les avaient recueillis et leur fournissait gîte, couvert et éducation. En 1716, le Sénat promulgua ainsi un décret visant à multiplier les prières propitiatoires afin de soutenir les armées de la République dans leur guerre contre les Turcs, à Corfou. Outre l'ostension du Saint Sacrement

⁵¹ *Ibid.*, p. 502.

⁵² *Ibid.*, p. 504.

⁵³ *Ibid.*, p. 514.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 513.

⁵⁵ BRYANT (David), « Liturgia e musica liturgica nella fenomenologia del "Mito di Venezia" », dans MORELLI (Giovanni) (dir.), *Mitologie*, Venise : La Biennale, 1979, p. 205-214.

⁵⁶ GABRIELI (Andrea) et GABRIELI (Giovanni), *Concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli...*, Venise, 1587, p. 20, cité par *Ibid.*, p. 210.

⁵⁷ SANSOVINO (Francesco) et MARTINIONI (Giustiniano), *Venetia città nobilissima...*, *op. cit.*, livre X, p. 416.

⁵⁸ *Le feste et trionfi de li honorati mercanti della seta...*, Venise, 1571, cité par BRYANT (David), « Liturgia e musica... », *art. cit.*, p. 210-211.

⁵⁹ *Capitoli della veneranda congregatione dell'hospitale della città di Venezia di Santo Lazzaro et Mendicanti. Per il governo di esso hospitale*, Venise : Ev. Deuchino, 1619, p. 1.

chaque mardi soir dans toutes les églises de Venise, il était recommandé aux gouverneurs des *ospedali* d'inciter les *putte* à multiplier les oraisons. Les musiciennes des Mendicanti étaient nommément désignées dans le décret, leur prière musicale étant sans doute considérée comme particulièrement efficace pour « apaiser la colère de Dieu » et « mériter sa sainte bénédiction sur les armes de cette Sérénissime République »⁶⁰.

En outre, si l'Ancien et le Nouveau Testament fournissaient la plupart des sujets des oratorios chantés dans les *ospedali*, il pouvait toutefois arriver que le thème soit ouvertement politique. Ainsi, en 1688, l'un des premiers oratorios représentés aux Mendicanti avait pour sujet l'histoire de Thomas More, décapité en 1535 pour avoir refusé de ratifier l'Acte de Suprématie qui faisait du roi Henri VIII le chef suprême de l'Église anglaise⁶¹. Selon Eleanor Selfridge-Field, les tentatives de Jean II d'Angleterre en 1687-1688 pour rétablir le catholicisme comme religion d'État expliqueraient le choix de ce sujet inhabituel⁶². Un autre exemple est fourni par l'oratorio composé en 1716 par Antonio Vivaldi pour la Pietà, la célèbre *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*⁶³. L'œuvre avait bien pour sujet un épisode vétéro-testamentaire mais cet « oratorio sacré militaire » offrait un double niveau de lecture : au-delà de l'histoire de Judith et Holoferne, il s'agissait de célébrer la victoire de la République sur les Turcs et la reconquête de Corfou. Les personnages de la *Juditha triumphans* jouaient eux aussi le rôle d'allégories, Judith représentant Venise et Holoferne l'Empire ottoman, la servante Abra étant une image de la Foi et le serviteur Vagaus jouant le rôle du commandant turc, tandis qu'Ozias symbolisait le pape et le chœur des femmes de Bethulie, la chrétienté menacée⁶⁴. On retrouvait à cette occasion le rôle politique joué par la musique, pensée non plus comme un accessoire à la chose politique mais bien comme l'une de ses composantes, voire comme un « substitut au discours politique »⁶⁵.

⁶⁰ « Decreto dei governatori per preghiera per la guerra. [...] Resti pure incaricato il padre rettore ad insinuare alle figliole di coro et altre persone che sono nel hospedale perché nelli suddetti martedì per quanto porta la loro devotione, facino orationi particolari per placare l'ira d'Iddio contro i nostri peccati e meritar la sua santa beneditione alle armi di questa Serenissima Repubblica » (Gênes, Archivio storico dei Padri somaschi (APS), Ven. 235, cité par BALDAUF-BERDES (Jane), *Women musicians of Venice : musical foundations (1525-1855)*, Oxford : Clarendon press, 1993, p. 312-313).

⁶¹ Tomaso Moro. *Oratorio per musica da recitarsi nel Pio Ospit. di S. Lazaro di Venezia. Poesia del dottor Gio. Battista Neri bolognese, consecrato al sig. Alvise Pisani senatore veneto e governatore di detto luogo*, Venise : A. Bosio, 1688, 26 p.

⁶² De fait, la grossesse de la reine Marie Beatrice d'Este suscitait un grand intérêt à Venise, comme l'indique la publication de deux sonnets consacrés à la question dans *Pallade Veneta*, en décembre 1687 et mars 1688 (SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, *op. cit.*, p. 205-206).

⁶³ *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie. Sacrum militare oratorium hisce belli temporibus a psalientum orphanodochii praesidentibus ac gubernatoribus sobmisse dicatum. Musice expressum ab abmod. rev. D. Antonio Vivaldi*, Venise : B. Occhi, 1716, 16 p.

⁶⁴ TALBOT (Mickaël), *Vivaldi*, trad. de l'angl., Turin : EDT, 1978, p. 58.

⁶⁵ ALAZARD (Florence), *Art vocal...*, *op. cit.*, p. 168.

3. La mise en musique du mythe

L'utilisation de l'iconographie à des fins de propagande politique est bien connue, Venise ayant recouru comme d'autres puissances aux représentations figurées pour asseoir son mythe et se donner à voir. Jean-Marc Loechel a ainsi décrypté les figures mythologiques et allégoriques représentant la République dans les arts figurés, en insistant sur l'image de la Vierge et celle de la nouvelle Jérusalem, particulièrement présentes au XV^e et au XVI^e siècles⁶⁶. Alors que ces désignations allégoriques visaient à rappeler la fondation mythique de la ville et son caractère prétendument inviolable, les représentations de Venise comme nouvelle Constantinople ou nouvelle Rome, de plus en plus fréquentes au XVI^e siècle, avaient un caractère éminemment politique⁶⁷.

Ces évocations allégoriques de la cité apparaissaient à la fois dans les représentations imagées, souvent commanditées par le pouvoir, et dans les œuvres musicales composées pour glorifier la République. Ainsi, deux poèmes de Domenico Venier, mis en musique par Baldassare Donato en 1500, célébraient Venise, « vierge pure »⁶⁸, tandis qu'un troisième texte des mêmes auteurs recourait aux figures mythologiques, l'image de Venus remplaçant alors celle de la Vierge⁶⁹. Cette représentation de Venise comme déesse de l'Olympe recevant ses dons de Neptune était destinée à prospérer, Andrea Gabrieli y recourant à son tour en 1587, avant Francesco Sacrati, un demi-siècle plus tard⁷⁰. Dans son opéra intitulé *Il Bellerofonte*, ce dernier mettait en scène Neptune, Astrée et l'Innocence chantant la gloire de Venise née des

⁶⁶ LOECHEL (André Jean Marc), *Le mythe de Venise...*, op. cit. et « Le mythe de Venise et l'Europe », dans GILLI (Marita) (dir.), *L'identité culturelle, laboratoire de la conscience européenne* [colloque, Besançon, 1994], Paris : Les Belles-Lettres, 1995, p. 39-66. Sur l'image de Venise comme Jérusalem céleste, utopie réalisée opposable aux utopies irréelles élaborées par Thomas More et Erasme, voir PUPPI (Lionello), « Palladio et l'Utopia » et BENZONI (Gino), « L'accademia come utopia », dans *L'Utopia di Cuccagna fra '500 et '700. Il caso della Fratta nel Polesine* [colloque, Rovigo, 2010], non publié. Je remercie Gilles Bertrand qui m'a communiqué cette information.

⁶⁷ Sur cette question, voir PUPPI (Lionello), « Venezia tra '400 e '500. Da "nuova Constantinopoli" a "Roma altera" nel sogno di Gerusalemme », dans DE SETA (Cesare) (dir.), *Le città capitali*, Rome / Bari : Laterza, 1985, p. 55-66.

⁶⁸ « *Gloriosa, felic'alma Vinegia / Di giustizia, d'amor, di pace albergo / Che quant'altre città più al mondo pregia / Come prima d'honor ti lassi a tergo. / Ben puoi tu sola dir città d'egregia / Stando nel'acqu'in fin al ciel io mergo / Poichè mi serb'ancor l'eterna cura / Vergine, già mill'anni intatt'e pura* » (VENIER (Domenico), Rime, Bergame, 1751 cité par FELDMAN (Martha), *City culture and the madrigal at Venice*, Berkeley : University of California press, 1995, p. 109) ; « *Viva sempre in ogni etade / Con la gratia d'ogni stella / Questa pura verginella / Gran regina in libertate [...]* » (DONATO (Baldassare), *Il primo libro di canzon villanesche alla napoletana a quattro voci*, Venise, 1550, cité par ROSAND (Ellen), « Music in the myth... », art. cit., p. 528).

⁶⁹ Cette évolution était également perceptible dans l'iconographie, comme l'indique BERTRAND (Gilles), « Visions de l'histoire... », art. cit., p. 175-180.

⁷⁰ Il s'agissait des madrigaux intitulés « *Ecco Vinegia bella* » et « *Hor che nel suoi bel seno* » (GABRIELI (Andrea) et GABRIELI (Giovanni), *Concerti...*, op. cit., p. 20, cité par ROSAND (Ellen), « Music in the myth... », art. cit., p.530).

eaux et dont les mérites éclipsaient les villes de Sparte, Athènes et Stagire, patrie d'Aristote⁷¹. Mythe politique et allégorie se rejoignaient ainsi dans l'opéra, nouvelle forme artistique destinée à devenir le support musical favori du mythe de Venise à partir du milieu du XVII^e siècle.

En dépit de cette préséance de l'opéra comme véhicule de l'apparat mythique, les autres formes musicales n'étaient pas ignorées et l'oratorio, notamment dans sa variante hospitalière, participait pleinement au XVIII^e siècle à la diffusion d'un imaginaire allégorique de la République. Si les oratorios composés pour les *ospedali* avaient dans leur immense majorité un sujet sacré, le plus souvent extrait de l'Ancien Testament et en particulier du Livre des Rois, certains étaient d'inspiration religieuse allégorique. C'était notamment le cas des œuvres ayant pour thème les vertus théologiques ou l'Amour divin, nombreuses dans les premières décennies du XVIII^e siècle puis de moins en moins fréquentes (cf. annexe 6). Les seuls oratorios représentant des scènes mythologiques étaient ceux composés à l'occasion de la venue de visiteurs illustres, les musiciennes des *ospedali* contribuant alors à mettre en scène le mythe traditionnel de la République née miraculeusement des eaux⁷². Absente des œuvres musicales composées pour les institutions hospitalières, la mythologie antique était en revanche présente dans les représentations iconographiques de l'activité des chœurs. Bien que peu fréquentes, les représentations figurées des *putte* faisaient partie intégrante d'un programme iconographique dont le choix n'était pas innocent.

Ainsi, la décoration de l'église de la Pietà par Giambattista Tiepolo dans les années 1750 avait une fonction représentative multiple. La fresque ornant le plafond de la nef, qui représentait le couronnement de la Vierge et mettait en avant le principe de l'Immaculée Conception, selon un thème cher à la Réforme catholique, pouvait également jouer le rôle d'allégorie de Venise, comme c'était le cas de l'œuvre de Véronese ornant la salle du Grand Conseil⁷³. En outre, l'artiste avait pris soin de rappeler la vocation musicale du lieu, en incluant de nombreux anges musiciens. Si leur présence n'avait rien d'exceptionnel, leur nombre comme le soin apporté au dessin des instruments, pourtant à peine visibles depuis la

⁷¹ « *Città sopra qualunque il mondo ammira / Saggia, ricca e gentile / Son de le tue grandezze un'ombra vile / Sparta, Atene e Stagira / Quindi vedranno i secoli futuri / Correr a i lidi tuoi gonfio di lume / Per tributarti il Ciel converso in fiume* » (*Il Bellerofonte. Drama musicale del signor Vincenzo Nolfi da rappresentarsi nel Teatro Novissimo di Venetia l'anno 1642*, Venise : G. B. Surian, 1642, 129 p.).

⁷² Pour plus d'informations, voir partie 2, chap. 3.

⁷³ Sur cette question, voir ROSAND (David), « Venetia figurata : the iconography of a myth », dans ROSAND (David) (dir.), *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venise : Arsenale, 1984, p. 177-196 et HOWARD (Deborah), « Giorgione's *Tempesta* and Titian's *Assunta* in the context of the Cambrai war », dans *Art history*, n° 8, 1985, p. 271-289. Pour une étude iconographique approfondie des fresques de l'église de la Pietà, voir HOWARD (Deborah), « Giambattista Tiepolo's frescoes for the church of the Pietà in Venice », dans *Oxford Art Journal*, n° 9-1, 1986, p. 11-28.

nef, laissaient supposer que Giambattista Tiepolo avait voulu insister sur l'activité des *putte*. On peut d'ailleurs supposer que certaines d'entre elles apparaissaient parmi les anges musiciens, notamment ceux qui chantent en tenant une partition de musique, dans le registre inférieur de la fresque (cf. annexe 9). En outre, les différences notables entre le modèle préparatoire et l'œuvre effectivement exécutée, notamment en ce qui concerne les instruments, violons et hautbois ayant été ajoutés entre les deux versions, pourrait s'expliquer par la volonté des gouverneurs de donner une image exacte de la composition du chœur en 1754. Deborah Howard notait également le soin extrême apporté par l'artiste à une représentation précise des instruments figurant sur la fresque, ce qui permet de les identifier sans mal⁷⁴. Enfin, la présence au-dessus du grand autel d'une grisaille ayant pour sujet le roi David convoquait une fois de plus une figure liée à l'activité musicale de l'*ospedale*.

Le décor de la salle de musique des Derelitti, réalisé en 1776-1777 par Agostino Mengozzi-Colonna et Jacopo Guarana, constituait un exemple plus parlant encore d'iconographie musicale liée au mythe de Venise. La fresque du plafond, représentant une allégorie de la musique, faisait figurer de façon traditionnelle les divinités de l'Olympe brandissant divers instruments de musique. Les voussures étaient quant à elles décorées de figures allégoriques en grisaille, étroitement liées à l'activité musicale du lieu. La Gloire et la Musique étaient pourvues de leurs attributs traditionnels, la couronne de laurier et l'instrument de musique (ici une viole de gambe), tandis que la Vanité et le Temps semblaient avoir échangé les leurs : alors que la Vanité, reconnaissable au miroir qui l'accompagne, était représentée sous les traits d'un vieil homme, le Temps était ici symbolisé par une femme portant une clepsydre (cf. annexe 9)⁷⁵. Il est possible que la visée moralisatrice évidente du programme iconographique, destinée à rappeler aux auditeurs que la vanité et la gloire que pouvaient retirer les *putte* de leur talent pour la musique n'était que temporaire, se soit doublée d'un rappel de l'ambiguïté de ces orchestres entièrement féminins. Le jeu d'inversion iconographique aurait alors joué le rôle d'un miroir reflétant l'étrangeté d'un chœur dans lequel des musiciennes jouaient de la trompette de chasse ou de la contrebasse, instruments traditionnellement masculins.

L'œuvre ornant le mur principal de la salle offrait un exemple intéressant de reprise d'un thème mythologique classique auquel se mêlait une représentation exaltant directement l'activité musicale de l'*ospedale*. Bien que le sujet principal en soit officiellement Apollon,

⁷⁴ Sur les instruments figurant dans les deux tableaux, voir HOWARD (Deborah), « Giambattista Tiepolo's frescoes... », *art. cit.*, p. 21.

⁷⁵ Pour plus d'informations, voir ZUCHETTA (Emanuela), « Jacopo Guarana : il mito e la realtà », dans ISTITUTO DI RICOVERO E DI EDUCAZIONE, *Ospedaletto : la sala della musica*, Venise : IRE, 1996, p. 29-37.

représenté en train de diriger le chœur, son attitude statique contraste avec la vivacité des autres personnages, ce qui laisse deviner que la fresque visait en réalité à exalter le maître de chœur et les *putte*⁷⁶. Si l'on en croit Bernard Aikema, la signification véritable de cette œuvre serait à chercher dans l'actualité du chœur de l'*ospedale* : en 1777, les difficultés économiques avaient contraint les gouverneurs à envisager de supprimer le chœur, alors que les musiciennes souhaitaient au contraire profiter de la nouvelle salle de musique pour mettre à l'honneur leur maître, Pasquale Anfossi⁷⁷. Il faudrait alors lire dans le choix de l'air figurant sur la partition au premier plan, « *Combatteremo insieme* », plus qu'un rappel du succès de l'opéra *Antigone* du même compositeur, un programme d'action doublé d'un véritable appel à la générosité des auditeurs afin que l'activité musicale puisse se poursuivre⁷⁸. Si la fresque, à travers la représentation d'Apollon, reprenait un élément fondamental du mythe de Venise, elle exaltait surtout ce nouveau mythe vénitien qu'étaient devenus, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les *ospedali*

III. La modélisation de la ville par la musique

L'imaginaire des Vénitiens, toujours recomposé et réactivé, portait en lui le mythe d'un accomplissement spatial et, par extension, d'une durée qui devait être mise en scène, théâtralisée et visualisée dans l'espace même de la vie vénitienne. [...] La ville de Venise peut être saisie comme le code même de l'histoire vénitienne, puisqu'elle fut progressivement construite comme un espace produisant du temps, fabriquant et pensant donc l'imaginaire d'une durée transcendée⁷⁹.

En plus de participer à une reconstruction mythique de la cité, la musique hospitalière contribua à façonner une nouvelle géographie urbaine, partie intégrante de l'identité de la République aux yeux de ses habitants et des visiteurs étrangers. Florence Alazard écrivait, au sujet des villes italiennes du XVI^e siècle, en particulier Florence et Venise, que « la ville [...]

⁷⁶ Sur la signification de la fresque, voir également partie 2, chap. 3.

⁷⁷ En réalité, les filles du chœur des Derelitti auraient déjà voulu en 1770 faire réaliser un portrait du précédent maître de chœur, Baldassare Galuppi. Les difficultés économiques ayant retardé son exécution, les *putte* auraient alors insisté pour que le décor de la salle de musique ne soit pas uniquement constitué de stucs, mais prenne en considération leur souhait de mettre à l'honneur le chœur et son compositeur (CICOGNA (Emanuele Antonio), *Delle iscrizioni veneziane*, Venise : Giuseppe Molinari, 1848, t. v, p. 331).

⁷⁸ AIKEMA (Bernard) et MEIJERS (Dulcia) (dir.), *Nel regno dei poveri : arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna (1474-1797)*, Venise : Arsenale, 1989, p. 183.

⁷⁹ CROUZET-PAVAN (Elisabeth), *Venise triomphante...*, *op. cit.*, p. 11.

[accueillait] la musique, mais elle ne se [contentait] pas de simplement l'abriter car, en retour elle la [transformait] : la capacité de l'espace urbain à agir sur l'œuvre musicale [n'était] pas la moindre des caractéristiques de cette civilisation du son »⁸⁰. Il est possible de renverser la proposition en supposant que la musique transformait à son tour l'espace urbain, en créant de nouveaux itinéraires basés sur une géographie musicale originale. Si l'on accepte que la ville de Venise était en elle-même signifiante et que les itinéraires adoptés par ses habitants et ses visiteurs n'étaient pas entièrement le fait du hasard, on peut alors voir dans cette modélisation de la ville par la musique une partie non négligeable de la construction d'un nouvel imaginaire.

1. La création d'une géographie musicale

Jean-Pierre Bartoli exhortait ses lecteurs à « lire la ville comme on lit une partition et chacun de ses croisements comme un accord »⁸¹, faisant écho à l'affirmation de Jean-Marc Loechel pour qui la ville devait « d'abord être lue comme une articulation de significations »⁸². La musique contribuait certainement à donner du sens à cette lecture de l'organisation urbaine, notamment à Venise, ville où l'offre musicale était à la fois démultipliée et profondément renouvelée à l'époque moderne :

Alors qu'Elisabeth Crouzet-Pavan repérait dans la Venise de la fin du Moyen Âge des pratiques cérémonielles dont le but était d'occuper de façon continue l'ensemble du territoire citadin, la musique vénitienne à la fin du XVI^e siècle n'est en fait exécutée qu'en des sites choisis désignés en quelque sorte comme ceux dont les élites estiment qu'ils véhiculent l'image la plus favorable de la cité. On constate donc sans surprise que la musique investit les lieux qui concentrent l'activité politique de Venise (San Marco), mais aussi son activité marchande (Rialto) ou qui témoignent de l'originalité urbaine de Venise (le Grand Canal, le Bucintaur). La distribution de la musique dans la ville se fait ainsi selon un mode sélectif. Alors qu'à Florence, parce qu'elle s'attache à se faire partout entendre, la musique remplit une fonction d'unification du tissu urbain, la musique vénitienne joue plutôt un rôle de différenciation de l'espace urbain puisqu'elle valorise et met en exergue certains lieux au détriment d'autres quartiers⁸³.

⁸⁰ ALAZARD (Florence), *Art vocal...*, *op. cit.*, p. 65.

⁸¹ BARTOLI (Jean-Pierre), « Préface », dans GAUTHIER (Laure) et TRAVERSIER (Mélanie) (dir.), *Mémoires urbaines : la musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 9.

⁸² LOECHEL (André Jean Marc), « Le mythe de Venise... », *art. cit.*, p. 44.

⁸³ ALAZARD (Florence), *Art vocal...*, *op. cit.*, p. 71.

La proposition de Florence Alazard serait tout à fait exacte si n'étaient pris en compte que les lieux les plus emblématiques du pouvoir politique, dans lesquels la musique exerçait une fonction bien précise de représentation symbolique de la ville ou de la République. Or, cette sélection arbitraire des espaces musicaux laisse de côté toute une géographie des lieux n'étant pas directement liés au pouvoir, sans pour autant disposer d'une offre musicale médiocre⁸⁴. Églises ou *scuole*, mais aussi scènes ambulantes ou demeures particulières pouvaient ainsi offrir au mélomane une musique d'excellente qualité dès la fin du Moyen-Age, seule la finalité des œuvres différant profondément de celles proposées régulièrement à la basilique ducale ou, de façon plus ponctuelle, sur le Grand Canal lors de la visite de voyageurs illustres⁸⁵. C'est une géographie plus fluide qui se met alors en place, faite d'espaces parfois temporaires ou dans lesquels l'offre musicale n'est pas toujours aisément identifiée ni présentée de façon continue.

Cette prise en compte de l'ensemble des lieux dévolus à la musique permet de revoir la géographie musicale de la Dominante et remet en cause le rôle de différenciation de l'espace urbain attribué par Florence Alazard à la musique vénitienne. Celle-ci reconnaît d'ailleurs que les témoins en visite dans la République « insistent tous sur le fait que c'est la ville dans sa totalité qui retentit de musique et non pas quelques rares quartiers qui seraient plus musicaux que d'autres », ce qui laisse entendre que le ressenti des étrangers était bien celui d'une unité musicale de la cité⁸⁶. De fait, nombreux étaient les récits de voyage à insister sur l'aspect sonore de la ville de Venise, le talent supposé inné de ses habitants pour le chant et l'intérêt des formes musicales populaires⁸⁷. Les Vénitiens eux-mêmes percevaient l'unité sonore de leur cité, même si les festivités importantes, toujours accompagnées de musique, étaient uniquement organisées en certains lieux bien délimités. Donnant l'exemple de la cérémonie des épousailles avec la mer, au moment de l'Ascension, Florence Alazard indiquait que les cloches, « tout à la fois relais et métonymie de la représentation musicale », contribuait à faire circuler dans la ville un écho de la musique exécutée sur le Bucentaure⁸⁸.

⁸⁴ Dès 1998, Elena Quaranta plaide pour une réévaluation de ces lieux perçus comme secondaires en dépit d'une importance réelle dans l'histoire de la musique : « *Ciò che negli "studi documentari" è sistematicamente ignorato, nonostante gli stimoli forniti ormai da più decenni da altre discipline storiche e nonostante gli spunti già presenti qua e là in molti lavori di studiosi tardo ottocenteschi di storia patria [...] è proprio la dimensione quotidiana del far musica : manca un tentativo più che superficiale di comprendere ciò che anche al di fuori delle corti e delle grandi cattedrali stava intorno al fenomeno musicale e ad esso dava ugualmente vita* » (QUARANTA (Elena), *Oltre San Marco : organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia del Rinascimento*, Florence : L. S. Olschki, 1998, p. VIII).

⁸⁵ Sur cette question, voir partie 2, chap. 3.

⁸⁶ ALAZARD (Florence), *Art vocal...*, op. cit., p. 71.

⁸⁷ Sur cette question, voir partie 2, introduction.

⁸⁸ ALAZARD (Florence), *Art vocal...*, op. cit., p. 71-72.

En d'autres occasions, les concerts exécutés dans des espaces privés pouvaient trouver un prolongement dans l'espace public, comme l'indique par exemple le témoignage de Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande au sujet des académies :

On a aussi des concerts à Venise qui se font aux dépens d'un certain nombre de cittaadini, gens aisés qui ne sont point du corps de la noblesse ; on voit quelquefois sous les fenêtres de la salle une multitude de gondoles remplies de noblesse qui vient entendre la musique, sans façon, *senza sugestione*⁸⁹.

Plus qu'une différenciation, il s'agissait donc en réalité d'une irrigation de l'espace urbain, dans la mesure où des zones autrefois éloignées des pôles principaux d'activité musicale se dotèrent de lieux de musique destinés à drainer Vénitiens et visiteurs amateurs de musique. Une simple étude de l'implantation des théâtres d'opéra à partir de 1637 montre combien la diffusion de l'offre musicale fonctionnait par capillarité, atteignant dès 1652 les sestiers les plus éloignés du centre du pouvoir politique (cf. annexe 12). Il est intéressant de constater qu'à l'origine, ces théâtres ne fonctionnaient pas sciemment comme de nouveaux pôles attractifs : avant la construction de la Fenice, en effet, rien ne les distinguait des autres édifices. De petite taille, dépourvus de façade spécifique, les théâtres n'étaient pas conçus comme des édifices destinés à impressionner et leur emprise sur le voisinage n'était pas immédiatement visible. Leur implantation dans la ville et dans la société était toutefois soulignée par le double nom qui leur était donné, la plupart des théâtres prenant à la fois le nom de la famille de leurs propriétaires et celui de leur paroisse d'implantation.

L'exemple des *ospedali* est plus parlant encore, puisqu'à l'exception de la Pietà, implantée sur la *riva degli Schiavoni* depuis le Moyen Âge, tous étaient situés dans des quartiers périphériques ne figurant pas toujours sur les itinéraires des visiteurs étrangers. Au moment de la fondation des Incurabili et des Derelitti et du transfert de l'ancien lazaret de l'île de San Lazzaro dans la cité elle-même, la nécessité de trouver des espaces disponibles pour héberger les nombreux nécessiteux expliquait la situation excentrée des trois établissements. Le cas de l'*ospedale* des Mendicanti est à cet égard particulièrement intéressant : construit sur une zone nouvellement gagnée sur la mer, il s'inscrivait dans une politique de bonification engagée au haut Moyen Âge et quasiment achevée à la fin du XV^e siècle. Alors qu'à cette date, « l'organisation de l'espace [n'était] pas achevée et la trame urbaine, dans les régions périphériques, les dernières rattachées à l'organisme urbain,

⁸⁹ LALANDE (Joseph Jérôme Lefrançois de), *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Paris : Desaint, 1769, t. VIII, p. 205.

[caractérisait] des espaces encore neufs »⁹⁰, l'implantation d'institutions charitables rapidement célèbres pour leur offre musicale allait contribuer, un siècle après, à intégrer au tissu urbain ces zones périphériques. En fonctionnant comme pôles d'attraction pour les mélomanes, les *ospedali* allaient ainsi participer au desserrement des mailles du tissu urbain local en influant sur la circulation des étrangers, mais aussi des Vénitiens, hors du cadre restreint de la paroisse ou du sestier.

2. Des itinéraires musicaux

Cette irrigation de la ville par la musique était documentée par les itinéraires adoptés par les mélomanes, dont les premiers témoins étaient les guides et les récits de voyage. Un exemple intéressant est fourni par le témoignage de Thomas Coryat décrivant en 1608 les cérémonies organisées dans trois lieux différents, qui représentaient autant de pôles d'attraction musicaux. La fête de San Lorenzo était ainsi célébrée avec magnificence par les religieuses du couvent éponyme, le voyageur entendant en cette occasion « une musique très singulière ». L'Assomption donnait également lieu à des festivités en musique, dans la basilique ducal, tandis que la troisième cérémonie indiquée par Thomas Coryat était organisée par la *scuola* de San Rocco le jour de la fête de son saint patron, et donnait lieu à un compte-rendu extrêmement laudatif :

La troisième fête eut lieu le jour de la Saint-Roch, qui était un samedi et le sixième jour du mois d'août. J'y entendis la meilleure musique que j'avais entendue de toute ma vie, si bonne que je marcherais volontiers n'importe quand cent *miles* à pied pour en entendre une semblable. [...] La fête était faite principalement de musique, qui était à la fois vocale et instrumentale, si bonne, si délectable, si exceptionnelle, si admirable, si extraordinairement excellente, qu'elle ravit et stupéfia tous les étrangers, qui n'en avaient jamais entendue de semblable⁹¹.

Ce témoignage illustre l'importance prise par des lieux de musique indépendants du pouvoir civil dans la géographie musicale de la ville : si la basilique ducal était évidemment mentionnée, elle apparaissait comme secondaire face à l'offre musicale présente dans le

⁹⁰ CROUZET-PAVAN (Elisabeth), « Retour aux images... », *op. cit.*, p. 235.

⁹¹ Le voyageur fournissait ensuite une description très précise de la musique exécutée lors de la fête de la *scuola* de San Rocco, soulignant la perfection des chanteurs, en particulier l'un d'entre eux « *who had such a peerelesse and (as I may in a manner say) such a supernaturall voice for such a privilege for the sweetness of his voice, as sweetness, that I think there was never a better singer in all the world, insomuch that he did not onely give the most pleasant contentment that could be imagined, to all the hearers, but also did as it were astonish and amaze them* » (CORYAT (Thomas), *Coryat's crudities*, nouv. éd., Glasgow : J. MacLehose and Sons, 1905, vol. 1, p. 388-392).

couvent de San Lorenzo ou à la *scuola* de San Rocco. Les polarités musicales se multipliaient progressivement, selon un mouvement centrifuge que les théâtres et les *ospedali* accélérèrent dès le milieu du XVII^e siècle.

Si l'on prend l'exemple du texte de Maximilien Misson, publié pour la première fois en 1691 et destiné à un brillant avenir⁹², on voit que l'intérêt pour la chose musicale s'était alors déplacé du centre vers la périphérie : les théâtres sont évoqués, de même que les *ospedali* à travers la mention de la « Vicentine des Hospitalettes »⁹³, mais rien n'est dit de la musique exécutée à Saint Marc ou dans d'autres lieux lors des fêtes traditionnelles de la République⁹⁴. Cinquante ans plus tard, Jean-Jacques Rousseau privilégiait lui aussi, parmi les « célèbres amusements de cette ville », la description des opéras donnés dans les théâtres et des concerts sacrés exécutés dans les *ospedali*, évoquant également les barcarolles et la pratique musicale privée, sans aucune allusion à la musique de la chapelle de Saint-Marc ou aux concerts accompagnant les cérémonies officielles⁹⁵. Cela peut étonner, si l'on considère que le voyageur séjourna près d'une année dans la Dominante, où il put donc assister aux cérémonies traditionnelles mettant en scène - et en musique - le pouvoir. Il semble alors licite de voir dans cette désaffection des voyageurs pour la description de la musique officielle, à laquelle étaient préférés les simples chants des gondoliers, les opéras ou les oratorios chantés par les *putte*, un reflet de l'éclatement des pôles d'attraction musicaux de la ville. Alors que la musique exerçait jusqu'au début de l'époque moderne une force centripète, attirant place Saint-Marc, lors des grandes fêtes civiles et religieuses, l'ensemble des habitants et les étrangers éventuellement présents, l'ouverture des théâtres et le développement des chœurs des *ospedali* semblait avoir offert aux visiteurs une multitude d'espaces musicaux nouveaux mitant le tissu urbain et offrant autant de facettes au mythe musical de la ville.

Les écrits des Vénitiens eux-mêmes s'en faisaient l'écho qui n'hésitaient pas à souligner le caractère éminemment protéiforme de l'offre musicale de leur cité. Giovanni Battista Albrizzi, auteur en 1740 d'un guide destiné à présenter aux étrangers qui « demandent instamment à être informés de ce que [Venise] offre de plus rare et de plus important », illustre ainsi cette nouvelle polycentralité de la ville en proposant au visiteur sept itinéraires différents organisés par quartier⁹⁶. Bien que les lieux de musique ne soient dans les

⁹² Entre 1694 et 1743, sept rééditions parurent en français, ainsi qu'une édition en anglais en 1695.

⁹³ Sur cette citation, voir partie 2, chap. 2.

⁹⁴ MISSON (Maximilien), *Voyage d'Italie*, 4^e éd., La Haye : H. Van Bulderen, 1702, vol. 1, p. 241-243.

⁹⁵ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Confessions*, nouv. éd., Paris : Flammarion, 2002 [éd. orig. Paris, 1798], vol. 2, livre VII, *passim*.

⁹⁶ ALBRIZZI (Giambattista), *Forestiére illuminato intorno le cose più rare e curiose, antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine...*, Venise : G. Albrizzi, 1740, 343 p.

faits pas absents de ces itinéraires, chaque sestier offrant au visiteur mélomane plusieurs espaces susceptibles d'offrir un divertissement de qualité, Giovanni Battista Albrizzi n'évoquait la musique que lorsqu'il citait les quatre *ospedali* et ignorait totalement l'activité musicale des *scuole*, des monastères ou des églises paroissiales. On peut y voir la volonté de l'auteur de se limiter à indiquer au visiteur étranger ce que la ville offrait de réellement exceptionnel, mais aussi un signe que les chœurs des *ospedali* avaient alors supplanté tous les autres lieux dans lesquels le voyageur pouvait écouter des concerts sacrés de qualité. Cette quasi-absence de référence à l'offre musicale vénitienne contrastait singulièrement avec le soin apporté par Vincenzo Coronelli, moins d'un demi-siècle auparavant, à relever tous les lieux où il était possible d'entendre une messe en musique, un oratorio ou un motet⁹⁷.

L'absence des théâtres dans l'ouvrage de Giovanni Battista Albrizzi et la limitation des mentions relatives à la musique profane aux « concerts harmonieux » accompagnant les régates organisées pour les princes étrangers en visite à Venise traduisait également une conception particulière du voyage⁹⁸. Visiblement, l'auteur du *Forestiere illuminato* n'avait pas pris en compte l'éventualité d'un lectorat mélomane, se contentant de fournir des informations historiques, ainsi que la liste des œuvres d'art et des reliques conservées dans les églises de la ville. Le voyageur auquel s'adressait ce guide pouvait donc être un pèlerin, un amateur d'art ou même un lettré, comme l'indiquent les quelques mentions aux bibliothèques accessibles au public, mais le mélomane devait s'informer par lui-même des lieux dévolus à l'activité musicale.

La mention d'une activité musicale dans les quatre *ospedali* indiquait toutefois que la musique des *putte* était jugée suffisamment originale pour être jugée digne d'intérêt, ce que confirme la présence de deux estampes représentant la façade des Derelitti et celle des Mendicanti (cf. *infra*). Si l'affirmation de Giovanni Battista Albrizzi, selon laquelle les illustrations de son ouvrage ne représentaient que « les lieux les plus célèbres et les vues des bâtiments les plus magnifiques », est digne de foi, on ne peut qu'en déduire qu'en 1740, les *ospedali* avaient acquis le rang de curiosité digne d'être signalée aux étrangers⁹⁹.

⁹⁷ Vincenzo Coronelli avait en effet ajouté en annexe à la seconde édition de sa *Guida de' forestieri* un calendrier perpétuel indiquant pour chaque jour de l'année liturgique les églises dans lesquelles les fonctions sacrées se déroulaient en musique (CORONELLI (Vincenzo), *Guida de' Forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venetia...*, Venise : s. e., 2^e éd., 1700, p. 102-275).

⁹⁸ ALBRIZZI (Giovanni Battista), *Forestiere illuminato...*, *op. cit.*, p. 342.

⁹⁹ *Ibid.*, p. [8].

3. La représentation figurée des lieux de musique

Les récits des voyageurs permettent de connaître peu ou prou les itinéraires adoptés et de percevoir, jusqu'à un certain point, comment s'y inséraient les nouveaux lieux de musique. Une étude des guides de voyages publiés à l'époque moderne vient conforter l'impression d'une nouvelle géographie musicale se mettant en place entre XVII^e et XVIII^e siècles, mais il convient d'ajouter à ces sources les cartes et plans de Venise, fréquemment jointes aux guides pour permettre au voyageur de se repérer dans cette ville-labyrinthe. L'apparition des *ospedali* sur les cartes anciennes est en soi digne d'intérêt, notamment dans le cas des cartes indiquant les lieux les plus importants de la ville ou marquant, à l'attention des étrangers, les points de passage obligés. L'importance de cette source était soulignée par Eugenio Turri, qui y voyait un instrument de prestige de la République :

L'importance de la cartographie pour l'État vénitien est telle que non seulement elle alimentera, pendant les siècles – le XV^e et le XVI^e siècles – au cours desquels les cartes commenceront à s'imposer comme un instrument indispensable à la gestion de l'État, une école cartographique parmi les plus avancées, mais elle fera aussi des cartes un vecteur de progrès culturel et d'élévation au statut d'État moderne tel qu'il s'imposera ensuite de façon péremptoire et définitif au XVIII^e siècle¹⁰⁰.

De même que le mythe de Venise s'était déplacé au cours du XVII^e siècle du domaine politique et économique à la sphère musicale, les cartes et plans adoptèrent progressivement un rôle utilitaire où n'était pas absente la notion de glorification de la ville, le recentrage sur la Dominante ayant simplement permis de mettre en valeur l'offre artistique plus que la puissance territoriale.

Le choix de faire figurer sur une carte ou un plan à valeur à la fois décorative et documentaire certains lieux au détriment d'autres était en soi porteur de sens. Ainsi, l'on observe que la première carte à indiquer l'emplacement des théâtres d'opéra était celle gravée en 1690 par Vincenzo Coronelli (cf. annexe 13). Reproduite dans le guide rédigé par le même auteur sept ans plus tard, la carte était destinée à accompagner un texte présentant aux étrangers « ce que la ville de Venise offre de plus remarquable »¹⁰¹. Au même titre que les ouvrages d'art, les églises, les monastères ou l'Arsenal, les théâtres étaient ainsi considérés comme des lieux dignes d'être signalés au visiteur étranger. Sur cette carte apparaissaient

¹⁰⁰ TURRI (Eugenio), « Una cartografia per amministrare e per glorificare », dans *Venezia da Stato a mito* [exposition, Venise, 1997], Venise : Marsilio, 1997, p. 37.

¹⁰¹ CORONELLI (le P. Vincenzo), *Guida de'Forestieri...*, op. cit., Venise : s. n., 1697, n. p.

également les *ospedali*, au même titre que l'ensemble des institutions charitables. Si cela ne surprend pas à la fin du XVII^e siècle, on peut en revanche s'interroger sur la fréquence et la date initiale de représentation des quatre *ospedali* dans la cartographie vénitienne et étrangère.

La carte la plus ancienne mentionnant un *ospedale* est celle de Giovanni Andrea Vavassore, dit Vadagnino, publiée par l'auteur à Venise vers 1525 (cf. annexe 13). La Pietà et les Incurabili y sont représentés et désignés en toutes lettres, ce qui indique le degré d'importance accordée à ces institutions. Cela n'est guère surprenant pour la Pietà, qui faisait partie du paysage urbain depuis près de deux cents ans au moment de la gravure de l'estampe, mais étonne davantage pour les Incurabili, fondés depuis à peine trois ans. On ne peut qu'en déduire que l'établissement était déjà suffisamment célèbre et important pour mériter de figurer sur une carte dont les dimensions exigües limitaient le nombre d'identifications précises. À partir de cette date et jusqu'à la fin du XVI^e siècle, la grande majorité des cartes à valeur documentaire plus que décorative faisaient figurer la Pietà (66,7 %), à laquelle s'ajoutaient parfois les Incurabili (55,5 %) ou les Derelitti (33,3 %). Cet *ospedale* était apparu pour la première fois sur la carte gravée par un anonyme surnommé « Maestro I.C.A. » en 1565 (cf. annexe 13), beaucoup plus tardivement que celui des Incurabili, pourtant fondé seulement quelques années auparavant. Cela s'expliquait probablement par la situation des Derelitti, plus difficile à identifier sur une carte. Entre 1525 et 1598, près d'un tiers des cartes suffisamment précises pour pouvoir potentiellement représenter les trois *ospedali* mentionnaient à la fois la Pietà, les Incurabili et les Derelitti¹⁰².

Pour les cartes et plans gravés au XVII^e siècle, les mêmes proportions se retrouvent, même si la fréquence avec laquelle apparaissent les institutions charitables est un peu moindre : plus de la moitié des cartes (51,2 %) représentaient au moins l'un des quatre *ospedali*, principalement la Pietà (46,3 %), mais aussi les Incurabili (22 %) et les Derelitti (22 %), ainsi que les Mendicanti, nouvellement fondés (19,6 %). Une petite proportion des cartes faisaient figurer conjointement les quatre institutions (12,2 %). Au XVIII^e siècle, le pourcentage de documents représentant un ou plusieurs *ospedali* augmenta de façon significative : dix-neuf cartes mentionnaient les Mendicanti (39,6 %), dix-huit la Pietà (37,5 %), seize les Incurabili (33,3 %) et quinze les Derelitti (31,2 %). Quatorze cartes indiquaient conjointement les quatre *ospedali* (29,2 %).

Cette présence accrue des *ospedali* parmi les lieux dignes d'être signalés s'expliquait par différents facteurs. La reprise des modèles entre les cartographes et la fortune de

¹⁰² Ces chiffres sont issus des calculs réalisés à partir des deux-cents cartes de Venise reproduites par MORETTO (Gino) (éd.), *Venetia : le immagini della Repubblica*, Piazzola : Papergraf, 2001, 439 p.

représentations cartographiques telles que celle de Giovanni Battista Merlo, gravée pour la première fois en 1660, ou de Lodovico Ughi, publiée par Ludovico Furlanetto en 1729 (cf. annexe 13) fournissaient une première explication. Les graveurs successifs ayant repris ces modèles pouvaient également en copier littéralement la légende, ce qui explique que les mêmes numéros soient souvent utilisés pour référencer les *ospedali* (82 pour la Pietà, 91 pour les Derelitti, 117 pour les Incurabili). Un autre facteur est évidemment l'importance croissante prise par ces institutions dans le paysage urbain et musical de la ville. La première apparition des Mendicanti sur une carte de 1627 (cf. annexe 13), près de trente ans après l'installation de l'établissement sur les Fondamente nuove, pouvait ainsi s'expliquer par le développement de l'activité musicale, florissante depuis 1624¹⁰³. Au XVIII^e siècle, les chœurs des quatre *ospedali* faisaient partie intégrante du mythe de Venise et étaient considérés comme l'une des curiosités de la ville, que les voyageurs mélomanes se devaient de visiter. Il était donc légitime qu'ils figurent sur des cartes destinées à présenter aux étrangers les lieux les plus importants de Venise, les visiteurs s'y référant lors de leur séjour vénitien et les faisant ensuite circuler en Europe¹⁰⁴.

Notons que parallèlement à leur apparition sur les cartes et plans, les *ospedali* étaient également de plus en plus souvent représentés sous forme de gravures, destinées à être vendues sous forme de feuillet ou annexées à des guides de voyages ou des ouvrages généraux. Au XVIII^e siècle, il n'était pas rare de voir figurer dans les recueils de vues de Venise la façade d'un ou plusieurs *ospedali* : en 1703, Luca Carlevarijs gravait ainsi la façade des Derelitti, des Incurabili et des Mendicanti, tandis que l'édition de 1784 du *Forestiere illuminato* de Giovanni Battista Albrizzi intégrait deux estampes de Francesco Zucchi représentant les Derelitti et les Mendicanti (cf. annexe 5). Le *rio dei Mendicanti*, auquel l'*ospedale* avait donné son nom, était également un sujet relativement fréquent au XVIII^e siècle : alors que la vue la plus habituelle montrait le canal depuis le *campo* des Santi Giovanni e Paolo, Canaletto faisait en 1723 figurer l'*ospedale* au premier plan, tout comme Francesco Guardi cinquante ans plus tard, qui faisait même de la façade du bâtiment l'unique sujet d'un tableau daté de 1785 (cf. annexe 5). Les étrangers faisaient également volontiers figurer un ou plusieurs *ospedali* dans leurs recueils de « choses vues » : en 1722, Johann

¹⁰³ Sur la mise en place du chœur de cet *ospedale*, voir partie 2, chap. 1.

¹⁰⁴ Le témoignage de Johann Wolfgang von Goethe est à cet égard éclairant, qui indique que le visiteur utilisait bien le plan pour s'orienter afin de se rendre dans les lieux indiqués comme particulièrement intéressants : « *Der Plan in der Hand suchte ich mich durch die wunderlichsten Irrgänge bis zur Kirche der Mendicanti zu finden. Hier ist das Konservatorium, welches gegenwärtig den meisten Beifall hat* » (GOETHE (Johann Wolfgang von), *Voyage en Italie*, éd. par J. Naujac, nouv. éd. bilingue, Paris : Aubier, 1961 [éd. orig. 1816], t. 1, 3 octobre 1786, p. 151-162).

George Graevius incluait dans son *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae* des gravures représentant les *ospedali* des Incurabili, des Derelitti et des Mendicanti, tandis que Pieter van der Aa imprimait en 1728 une *Galerie agréable du monde...* dans laquelle étaient reproduites les façades des mêmes établissements (cf. annexe 5). Destinées à être exportées ou même directement imprimées à l'étranger, ces représentations figurées contribuaient, tout comme les cartes et plans, à faire connaître hors de la péninsule italienne des institutions qui participaient pleinement à la construction de l'image de Venise comme République des arts.

CHAPITRE 2

UN MIROIR DÉFORMANT :

DÉCLIN DES *OSPEDALI* ET ACMÉ DE LEUR RÉPUTATION « Comme souvent dans le cas vénitien, le réel ne peut être dissocié de sa mise en scène », écrit Elisabeth Crouzet-Pavan dans son introduction à sa *Venise triomphante*¹. De fait, la naissance du mythe des *putte* de Venise, tour à tour qualifiées d'oiseaux chanteurs, de religieuses consacrées à la musique et de femmes de petite vertu, était le résultat d'une mise en scène savamment orchestrée de la part des gouverneurs. Mais elle était également le produit d'une construction discursive, celle des Vénitiens offrant aux étrangers un prisme à travers lequel considérer les *ospedali*, et celle des voyageurs transcrivant dans leurs écrits leur propre vision de la réalité, nécessairement connotée et partielle.

La multitude des récits et relations de voyage évoquant les *ospedali* permet de cerner la façon dont ces institutions uniques en Europe étaient perçues par les visiteurs étrangers. L'absence de référent local rendait particulièrement intéressante l'étude du discours apporté par les voyageurs sur des établissements pour la description desquels ils manquaient d'éléments de comparaison. « De l'inventaire à l'invention », selon les termes de Jean Vivieux, le récit de voyage se doit d'être abordé à la fois comme une source documentaire et informative, mais également comme un discours lui-même interrogeable :

Loin de se borner à l'enregistrement d'un périple, à la chronique de pérégrinations déjà constituées, le récit de voyage s'analyse finalement comme un discours qui élabore à la fois le voyage et son récit. [...] Le voyage est construit par le discours littéraire qui le prend pour objet. Il en décide en effet le point de départ, le point d'arrivée, les tournants et les péripéties pertinentes. Il érige le *noté* en *notable*. Il met en intrigue une expérience qui puise certes dans la masse indifférenciée du réel mais qui subit une transmutation pour passer de la série informe de notations à la constitution du voyage littéraire. Le récit de voyage est un discours construit qui travaille les données de l'expérience, constitue des unités, des collections de faits, les soumet à une syntaxe. C'est la visée rétrospective qui ordonne le parcours. Contrairement à ce que nous dit notre intuition, il n'y a pas de voyage déjà fait, qu'il faudrait seulement consigner. On ne saurait comme Montaigne séparer la chose de la glose.

On se heurte ici à ce paradoxe que souligne Barthes à propos du « discours de l'histoire », et qui est aussi au cœur de la problématique du récit de voyage : les faits n'ont qu'une existence linguistique (comme termes à l'intérieur d'un discours) et cependant « tout se passe comme si cette existence n'était que la "copie" pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le "réel". Ce

¹ CROUZET-PAVAN (Elisabeth), *Venise triomphante...*, *op. cit.*, p. 12.

discours est sans doute le seul où le référent soit visé comme extérieur au discours, sans qu'il soit pourtant jamais possible de l'atteindre hors de ce discours ». L'intuition nous fait aborder le récit de voyage comme un schéma binaire où ne se trouveraient que la réalité et son expression, d'un côté le référent, de l'autre le signifiant. Son dispositif repose en réalité sur l'identité trompeuse du référent et du signifié. Cette absence apparente du signifié, dissimulé derrière la prégnance du référent, fait du récit de voyage un discours fabriqué qui présente des preuves là où tout est affaire de signes².

L'étude des écrits des voyageurs interroge ainsi la capacité des visiteurs à aborder Venise avec un regard neuf, exempt de toute idée préconçue transmise par les guides et récits de voyage imprimés qui circulaient alors abondamment dans les cercles des voyageurs éclairés. La question de la circulation des stéréotypes à travers l'Europe est alors centrale afin de comprendre comment une description parfois erronée a pu prendre outre-monts l'apparence de la vérité, la « réalité de la vie vécue et des choses vues » se heurtant à la « réalité déformée par des idées préconçues ou par des conceptions idéologiques »³. En observant le monde au prisme de leurs lectures antérieures, les voyageurs ont sans nul doute contribué à la circulation d'images fausses et à l'exportation en Europe d'un modèle vénitien corrompu.

I. Une fin de siècle difficile

Dans l'optique d'une réflexion sur le rapport entre mythe et réalité, l'étude du récit des étrangers sur les *ospedali* doit nécessairement être mise en perspective avec l'évolution de l'activité musicale telle qu'elle apparaît dans les sources documentaires. Une telle confrontation permet de réaliser l'importance du hiatus existant entre le discours apporté par les voyageurs et les faits historiques, notamment dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Ainsi, les choix des gouverneurs en matière musicale avaient permis aux chœurs de se présenter comme des étapes indispensables au parcours de tout visiteur, ce dont rend compte leur apparition de plus en plus fréquente sur les cartes de la ville, mais aussi dans les guides

² VIVIÈS (Jean), *Le récit de voyage en Angleterre au XVIII^e siècle. De l'inventaire à l'invention*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 164-166.

³ MORAVIA (Sergio) « Philosophie et géographie à la fin du XVIII^e siècle », dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. 57, 1967, p. 963, cité par BERTRAND (Gilles), « Le voyage en Italie comme pratique éclairée au XVIII^e siècle : un chapitre de l'histoire intellectuelle », dans *La Revue française*, numéro spécial / numéro électronique *La culture des voyageurs à l'âge classique. Regards, savoirs et discours* <<http://revuefrancaise.free.fr/>>.

touristiques publiés à Venise ou à l'étranger. De façon concomitante, les références à l'activité musicale des *ospedali* s'étaient multipliées dans les récits de voyage, qui continuaient de véhiculer un discours laudatif sur les chœurs bien après les années 1770, alors même que les *ospedali* rencontraient d'importantes difficultés économiques qui influaient sur la qualité des concerts.

Une étude comparative des faits historiques documentés par les pièces d'archives et du discours apporté par les voyageurs sur ces événements ne peut se dispenser d'une certaine périodisation chronologique. Une première phase de l'histoire des chœurs peut-être identifiée avant les années 1740, la décennie 1730-1740 étant également marquée par une augmentation du nombre de références à l'activité musicale dans les récits des voyageurs (cf. *infra*, figure 17). Une seconde période allant du début des années 1740 au début des années 1760 se dégage pour les quatre chœurs, généralement marquée par un saut qualitatif, avant la crise des années 1770 qui provoqua à long terme la décadence de l'activité musicale dans les quatre *ospedali*.

1. L'âge d'or des chœurs de la Pietà et des Incurabili

La première mention du chœur de la Pietà dans les chroniques vénitiennes date du 28 août 1687, l'exécution triomphale de l'oratorio *Santa Maria Egizziaca* donnant lieu à une description extrêmement élogieuse dans *Pallade Veneta* :

J'ai décrit à plusieurs reprises [...] les lieux pieux des Mendicanti, des Santi Giovanni e Paolo e des Incurabili, mais je ne me souviens pas, négligeant que je suis, avoir jamais mentionné le lieu pieux de la Pietà, non inférieur à ceux que j'ai nommés. Ici aussi se trouve un séminaire de vierges éduquées à l'art de la musique et qui jouent de tous les instruments les plus appréciés, et deviennent des sujets à la voix si expressive et au chant si raffiné qu'ils frappent de stupeur même les maîtres de cet art. Et je ne crois pas que quelque autre lieu puisse se vanter de posséder groupe d'instruments mieux accordés et plus savants⁴.

⁴ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallave Veneta...*, *op. cit.*, p. 184. Le succès de l'exécution fut tel que « *il dì sedici si replicò il tanto gradito oratorio di Santa Maria Egizziaca nella chiesa dell'ospedale detto della Pietà da quelle virtuosissime fanciulle con tanto grido et applauso che maggiore non potevano desiderarlo per la propria gloria. Il concorso fù così numeroso che, non potendo la chiesa capirne tanti, stavano all'intorno piene le strade et i balconi e fenestre circonvicine colme di populo desideroso di consolarsi, se non con altro, con qualche eco almeno di quelle voci di paradiso. [...] Ne bastò questa replica per satiar la brama di tanti affezionati alla musica ; onde bisognò replicarlo più volte, et ebbero audienze proporate, mitrate e [...] non poté a meno Sua Serenità discendere alla detta chiesa ad illustrare con la sua presenza si bel concorso* » (*Ibid.*, p. 188-189).

Les gouverneurs de l'*ospedale* démontraient, dès les dernières années du XVII^e siècle, une surprenante capacité d'adaptation au goût du public : en 1694, afin d'introduire dans l'enseignement du chant des éléments issus de la musique profane, ils embauchèrent ainsi Cattarina Venier, « laquelle ayant été à la cour de plusieurs princes a atteint la perfection du chant et est plus capable qu'aucune autre d'enseigner cette même manière »⁵. De même, le choix de Francesco Gasparini comme maître de chœur, en 1701, relevait-il de la volonté des gouverneurs de pourvoir leur institution d'un musicien célèbre, ayant une solide expérience de la musique sacrée et de l'opéra.

Afin de maintenir l'orchestre au niveau du chœur vocal, les gouverneurs embauchèrent également plusieurs professeurs d'instrument, parmi lesquels Antonio Vivaldi (cf. annexe 10). La qualité des enseignants et l'intense activité de composition du maître de chœur permirent aux musiciennes de maintenir pendant près de quinze ans l'excellent niveau noté par les chroniqueurs à la fin du siècle précédent. À partir de 1713, la prise en charge effective du chœur par Antonio Vivaldi, qui n'avait pourtant pas le titre de maître de chœur, entraîna une augmentation considérable de la qualité de l'orchestre, qui contribua largement à la renommée de l'*ospedale*. En dépit de ses absences régulières, dues en partie à sa charge de travail comme impresario auprès du théâtre Sant'Angelo, Antonio Vivaldi composa de nombreuses œuvres pour le chœur de la Pietà, dont les voyageurs notaient de façon presque unanime la supériorité sur les autres *ospedali*⁶. L'orchestre s'étoffait, de même que la collection de partitions dont les musiciennes devaient assurer la copie⁷. Sous la férule de Giovanni Porta, maître de chœur de 1725 à 1736, les *putte* exécutèrent de nombreuses œuvres nouvelles, parmi lesquelles un oratorio, ce qui n'avait pas eu lieu depuis vingt ans (cf. annexe 6). Dans

⁵ Venise, ASV, *OLP*, b. 685, août 1694.

⁶ Joachim Christoph Nemeitz, de passage à Venise en 1721, notait ainsi : « *Unter denen ist das Hospital la Pietà wohl das considerabelste [...] und es ist zu verwundern dass viele nicht nur in der Vocal- sondern auch in der Intrumental-Music excelliren, und auf der Violin, Violoncello, Orgel, Tiorbe, ja so gar auf der Hautbois und Flöte en maitre spielen. Sonderlich sind dermahlen wegen des Singens daselbst berümt die Polonia und Gertrud, auf der Orgel la Tonina, auf der Tiorbe la Prudenza, auf der Hautbois la Susanna, und auf der Violin die Anna Maria, als welche auf diesem so schweren und delicaten Instrumenten, 3 auch von Virtuosen unsers Geschlechts wenig ihres gleichen hat* » (NEMEITZ (Joachim Christoph), *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien als ein Supplement von Misson, Burnet, Addison, und andern*, Leipzig : Gleditschens, 1726, p. 97). Johann Joachim Quantz soulignait quant à lui la prééminence de la Pietà sur les autres *ospedali*, ignorant même totalement celui des Derelitti, dont le chœur était effectivement très diminué dans les années 1720 : « *Die besten Kirchenmusiken hörete man in den Hospitalern, alla Pietà, agli Incurabili, und ai Mendicanti von lauter Mädchen aufführen. Die alla Pietà hatten damals den Vorzug. Die Apollonia eine starke Sängerin, und eine andere, welche die Violine sehr gut spielte, befanden sich darinn. Ausser diesen war noch die Angeletta, die in dem Hospitale erzogen, nunmehr aber an einen Bankier verheirathet war, in Venedig. Sie hatte eine schöne Stimme, und war sowohl im Singen als auf dem Claviere ziemlich stark* » (QUANTZ (Johann Joachim), « Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen (1754) », éd. par F. W. Marpur, dans *Historisch-kritische Beyträge zue Aufnahme der Musik*, Berlin : Schütz, 1755, t. 1, p. 232-233).

⁷ Sur cette question, voir partie 3, chap. 1.

les années 1730, l'*ospedale* continuait à attirer les foules, le duo inédit maître de chœur / *maestro dei concerti* permettant aux musiciennes de disposer à la fois d'un enseignement excellent et de compositions nouvelles particulièrement adaptées à leur niveau technique. Le nombre de voyageurs citant la Pietà dans leurs récits de voyage traduisait le succès du chœur et de son interprète la plus célèbre, la violoniste Anna Maria⁸.

En 1742, les gouverneurs de la Pietà s'engagèrent dans la voie de l'ouverture aux maîtres napolitains en embauchant Nicolò Porpora, dont le talent de pédagogue et les qualités de compositeur avaient permis au chœur des Incurabili de prospérer dans les années 1720-1730 (cf. *infra*). Le peu de temps passé par le musicien à la tête du chœur de la Pietà s'expliquerait, selon Pier Giuseppe Gillio, par l'impossibilité de procéder à la réforme introduite à cette époque dans les trois autres *ospedali* : l'admission dans le chœur de musiciennes déjà formées à la musique⁹. Le grand nombre de pensionnaires de la Pietà et sa fonction d'accueil des enfants abandonnés empêchaient en effet toute admission hors *scaffetta*, à l'exception des *figlie in educazione*, ce qui limitait les possibilités de pourvoir le chœur de voix exceptionnelles. Cela explique la qualité avant tout instrumentale du chœur de cet *ospedale* et fournit une explication plausible au départ de Nicolò Porpora pour l'*ospedale* des Derelitti, dans lequel il lui était possible de recruter des musiciennes déjà formées à la musique. En 1744, les gouverneurs de la Pietà employaient comme maître de chœur un compositeur confirmé, Andrea Bernasconi, qui possédait également une expérience de la musique d'opéra. Sous sa direction, le chœur accueillit de nombreuses musiciennes nouvelles et fut pourvu d'un règlement visant à en assurer la discipline¹⁰. L'implication du maître de chœur et l'attention apportée à l'enseignement de nouveaux instruments, dont témoigne l'engagement ponctuel de nombreux professeurs spécialisés, eurent pour effet un maintien du chœur au plus haut niveau jusqu'au milieu du siècle. Le renouvellement du style des compositions était assuré par une nouvelle collaboration avec un compositeur formé à Naples, Gaetano Latilla, qui devint maître de chœur de la Pietà en 1753, mais cela ne suffit pas à

⁸ Outre Johann Georg Keyssler, on peut citer les témoignages du baron Poellnitz, de Charles de Brosses et du rédacteur anonyme du *Voyage d'Italie par mer*, qui tous donnaient la primauté au chœur de cet *ospedale* (KEYSSLER (Johann Georg), *Neueste Reise durch Deutschlands, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen...*, Hanovre : Nicolai Forsters und Sohns, 1740, lettre LXXVI, [mai-juin 1730], vol. 2, p. 791 ; POELLNITZ (Carl Ludwig, baron de), *Lettres et mémoires du baron de Poellnitz, contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages, et le caractère des personnes qui composent les principales cours de l'Europe*, 3^e éd., Amsterdam : F. Changuion, 1737, lettre XXVI, 15 mai 1730, vol. II, p. 113 ; BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie : lettres écrites d'Italie en 1739 et 1740*, éd. par F. d'Agay, nouv. éd., Paris : Mercure de France, 1986 [éd. orig. Paris, 1799], lettre XVIII, p. 242-243 ; *Voyage d'Italie par mer [1731-1732]*, Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Ms 3208).

⁹ GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento : quadro storico e materiali documentari*, Florence : L. S. Olschki, 2006, p. 479.

¹⁰ Venise, ASV, OLP, b. 666, 15 mars 1748.

enrayer la décadence du chœur vocal. L'orchestre, en revanche, demeura à un niveau d'excellence attesté par les témoignages des années 1740-1750, grâce à l'emploi d'un *maestro di concerti* et de nombreux professeurs spécialisés. Afin d'offrir à l'activité musicale un lieu à la hauteur de la qualité des interprètes, une nouvelle église fut construite au cours de ces deux décennies, une attention particulière étant apportée aux qualités acoustiques de l'édifice¹¹.

L'*ospedale* des Incurabili sembla lui aussi échapper à une forme de décadence commune aux autres chœurs dans la première moitié du XVIII^e siècle¹², ce qui s'explique peut-être par la mise en place précoce d'une politique de recrutement de compositeurs confirmés et célèbres. Dès la fin du XVII^e siècle, en effet, les gouverneurs prirent soin d'embaucher des musiciens ayant fait leurs preuves auprès d'autres institutions : Carlo Francesco Pollarolo, nommé maître de chœur en 1696, était ainsi vice-maître de chapelle à la basilique ducale, tout en exerçant une intense activité de composition, ses œuvres étant notamment jouées dans le théâtre le plus élitare de la ville, celui de San Giovanni Grisostomo¹³. Les oratorios écrits par le compositeur pour l'*ospedale* des Incurabili rencontrèrent un franc succès, comme en témoignent les nombreuses références du périodique *Pallade veneta* à ces œuvres qui provoquèrent « une multiplication par cent des vivats »¹⁴. Les premiers témoignages des voyageurs mentionnant le chœur de cet *ospedale* confirmaient le haut niveau technique auquel étaient arrivées les *putte* sous la férule du maître de chœur. Dès 1698, le comte Tolstoï affirmait que « le plus beau chœur [était] celui des jeunes filles du couvent des Incurabili », précisant que les musiciennes des quatre *ospedali* attiraient « les chrétiens du monde entier »¹⁵. Le Toscan Giovanni Battista Casotti, dont le témoignage peut être considéré comme celui d'un étranger, écrivait quant à lui en 1713 qu'il ne manquait

¹¹ Sur cette question, voir partie 2, chap. 3.

¹² « Non è però sola [la chiesa dei Derelitti] nella spiacevole deiezione mentre applaudita anch'essa in altri tempi et hora dimenticata vede lo stesso destino anche nella mag[gio]r parte di quelle degl'altri ospitali, prima affollatiss[i]me et presentem[en]te tuttochè provvedute de' più accreditati maestri senza applauso e senza gente. Sia che secondo il solito dell'humane vicende non duri il genio e l'alettam[en]to alla musica, sia che il moderato assai diverso costume di vivere sconcerti di tal modo, ed il tempo e l'ore che impossibile riesce supplire alle volute private convenienze insieme e al ritiro nelle chiese, il fatto è che queste restano pur troppo abbandonate di quel concorso che particolar[en]te over il canto serviva d'alettam[en]to numerosissimo interveniva in altri tempi. Questa, che si rende universale, può essere frà le altre la principaliss[i]ma causa da cui anche al nostro coro derivi il sconcerto e se pur che si eccettui quella del pio luogo degl'Incurabili, chiederemo quasi di poterlo chiamare un fenomeno contrario alla stagione e, che Dio non voglia, abbia a continuare soltanto quanto duri la stravagante influenza d'un applauso non solito de' tempi corr[en]ti » (Venise, IRE, DER G 1-48, n° 35, 17 septembre 1739).

¹³ TERMINI (Olga), *Carlo Francesco Pollarolo : his life, time and music, with emphasis on the operas*, thèse de doctorat, Los Angeles : University of southern California, 1970, p. 224-271.

¹⁴ Étaient ainsi mentionnés les oratorios de septembre 1698, février et mars 1702, février 1704, août 1716 et août 1717 (SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, *op. cit.*, p. 227, p. 235-236, p. 250, p. 291 et p. 304).

¹⁵ TOLSTOÏ (Petr Andreevic), *Il viaggio in Italia di P.A. Tolstoj (1697-1699)*, éd. par C. Piovene-Cevese, trad. du russe, Genève, Slatkine, 1983, p. 185.

jamais, « les jours de fêtes, d’aller aux Incurabili entendre les vêpres en musique, afin d’entendre entre autres deux de ces jeunes femmes, la Greghetta et l’Anzoletta, qui ne chantent pas mais enchantent »¹⁶. Les mentions des meilleures solistes du chœur, auparavant cantonnées aux chroniques, commençaient alors à apparaître aussi bien sur les livrets que sous la plume des visiteurs, contribuant à la renommée des musiciennes bien au-delà des frontières de la République.

À la mort de Carlo Francesco Pollarolo, en février 1723, les gouverneurs des Incurabili attendirent trois ans avant d’embaucher un autre compositeur célèbre, Nicolò Porpora, d’origine napolitaine. Il s’agissait là d’une nouveauté intéressante, qui marquait à la fois l’ouverture de la congrégation à un style non vénitien et la volonté probable de profiter de l’expérience pédagogique du musicien. En l’absence de tout document d’archive, on ne peut que se référer aux innovations que Nicolò Porpora introduisit dans les années 1740 aux Derelitti pour imaginer qu’il modifia également en profondeur l’organisation du chœur des Incurabili. L’introduction de nouvelles musiciennes, parfois formées à l’extérieur et entrées dans le chœur à un âge déjà avancé, était l’une des pratiques introduites par le compositeur aux Derelitti et l’étude des noms des solistes figurant sur les livrets des Incurabili indique qu’il en allait de même dans cet *ospedale*. En 1726, en effet, les chanteuses étaient encore des musiciennes formées par Carlo Francesco Pollarolo, tandis que cinq ans plus tard, elles étaient toutes remplacées par de nouvelles solistes, toutes excellentes comme en témoigne leur longue carrière ultérieure¹⁷. La qualité du chœur était également attestée par le témoignage du voyageur britannique Martin Folkes, de passage à Venise en 1733 et qui se rendit à deux reprises dans l’*ospedale* pour y entendre un oratorio, probablement le *Sanctus Petrus Urseolus* de Nicolò Porpora¹⁸.

¹⁶ CASOTTI (Giovanni Battista), *Da Venezia nel 1713. Lettere di Giambattista Casotti a Carlo Tommaso Strozzi e al cav. Lorenzo Gianni*, Prato : Tip. Guasti, 1866, lettre du 29 juillet 1713, p. 16-17.

¹⁷ Les noms de Maria Teresa Tagliavacca, Cattina Licini, Cecilia Nassa, Angela Brissini et Elisabetta Mantovani apparaissaient ainsi sur le livret manuscrit du motet intitulé *Carmina sacra concinenda in Templo S. Salvatoris Incurabilium musice expressa per D[omi]num Nicolaum Purpuram Chori Directorem et Puellarum Magistrum*, Venise, Biblioteca nazionale Marciana (BNM), Ms Cicogna 110. En 1733, une autre excellente musicienne, Emilia Cedroni, était mentionnée sur une copie manuscrite du livret de l’oratorio *Sanctus Petrus Urseolus* (cf. annexe 6).

¹⁸ « I went from hence [the Scuola della Carità] to hear the musick of the girls at the Incurabili, here are said to be some of the best performers and voices in Italy, one they call Isabella was most admired when I was here, they set in a gallery guarded from sight by wires, and all who please come into the church to hear, paying 2 sols to a man who brings a chair, there is also a purse carried about for charity to which any one gives or not as he pleases, few of the natives did, strangers generally put in some small matter. [...] Mr Willis and his lady dined with me, after dinner we were at the oratorio of the Incurabili, and in the evening I was at Mr Giustiniani » (FOLKES (Martyn), *Journey from Venice to Rome, [1733]*, 21 juin et 19 septembre 1733, fol. 7 et 42, Oxford, Bodleian Library (OBL), Ms Eng. C 444).

L'ouverture de l'*ospedale* aux compositeurs non Vénitiens se confirma après le départ de Nicolò Porpora pour Londres : officiellement engagé en 1735, Johann Adolf Hasse commença probablement à composer pour le chœur des Incurabili dès 1733, alors qu'il se rendait de façon intermittente à la cour de Dresde où il occupait le poste de maître de chapelle¹⁹. Jusqu'en 1739, Nicolò Porpora et Johann Adolf Hasse se succédèrent à la tête du chœur de l'*ospedale*, au rythme de leurs engagements respectifs auprès des cours ou des théâtres européens (cf. annexe 10). La qualité des exécutions ne s'en ressentit pas, si l'on en juge par les témoignages des voyageurs, tel Charles de Brosses affirmant en 1739 que

le fameux Saxon [i.e. Johann Adolf Hasse] est aujourd'hui fêté. [...] La Zabetta, des Incurables, est surtout étonnante par l'étendue de sa voix et les coups d'archet qu'elle a dans le gosier, comme si elle maniait le violon de Somis. C'est elle qui enlève tous les suffrages ; ce serait vouloir se faire battre par la populace que d'égaliser quelque autre à elle²⁰.

La seconde période clairement identifiable pour l'histoire du chœur des Incurabili englobe les années 1739 à 1762. Alors que l'*ospedale* échappait à la désaffection du public frappant alors les trois autres institutions, les gouverneurs poursuivaient une stratégie qui avait fait ses preuves en embauchant des compositeurs déjà réputés ou soutenus par des musiciens experts. C'est ainsi qu'en 1739, Giuseppe Carcani succédait à Johann Adolf Hasse, sur proposition du Saxon lui-même. Ses compositions remportèrent les suffrages de Friedrich-Christian de Saxe²¹, mais aussi de Jean-Jacques Rousseau qui louait la « musique ravissante du Carcani, chef-d'œuvre harmonieux »²². En 1745, il était remplacé, toujours sur proposition de Johann Adolf Hasse, par Nicolò Jommelli, l'*ospedale* renouant ainsi avec la tradition de faire appel à des compositeurs napolitains. Les années 1745-1751 furent marquées par une intense production musicale, dont témoignent de nombreux livrets d'oratorio, imprimés ou manuscrits (cf. annexe 6) et ce, malgré le départ de Niccolò Jommelli dès 1747. En 1751, le périodique *Pallade Veneta* témoignait du succès du chœur, la fête de la Transfiguration étant « célébrée aux Incurabili, où ces demoiselles chanteuses ont, avec de nouvelles vêpres, fait goûter pour autant que faire se peut au très copieux auditoire quelque échantillon des mélodies

¹⁹ Pour plus d'informations, voir MELLACE (Raffaele), *Johann Adolf Hasse*, Palerme : Epos, 2004, 500 p.

²⁰ BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie...*, *op. cit.*, lettre XVIII, p. 242-243.

²¹ Comparant les musiciennes de la Pietà, des Mendicanti et des Incurabili, le prince-électeur de Saxe donnait la préférence à celles des Incurabili (voir partie 2, chap. 3 et GEMIN (Massimo), « L'Adria festosa per Federico Cristiano. La lunga visita », dans MORELLI (Giovanni) (dir.), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e a Venezia, nel periodo post-barocco*, Milan : Ricordi, 1982, p. 191-207).

²² ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Fragment d'une épître à M. B[ordes]*, dans *Œuvres complètes*, éd. par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris : Gallimard, 1959, vol. 2, p. 1144-1145.

célestes »²³. Les *putte* étaient de nouveau pourvues d'un maître de chœur l'année suivante : Gioacchino Cocchi, formé à Naples, chanteur et auteur de nombreux opéras, était à même d'introduire dans la musique hospitalière ces innovations issues de la musique profane qui lui assuraient l'approbation du public. La décennie 1750-1760 fut pour l'*ospedale* une période d'intense production, Gioacchino Cocchi puis Giuseppe Scarlatti, Johann Adolf Hasse et Vincenzo Ciampi composant de nombreux motets et oratorios pour le chœur (cf. annexe 6). Les documents d'archive comme les chroniques locales témoignent du succès de ces compositions et de l'activité florissante du chœur, avant même l'arrivée de Baldassare Galuppi en 1762²⁴.

2. Aux Mendicanti et aux Derelitti, des résultats contrastés

Les gouverneurs des Mendicanti adoptèrent peu ou prou la même stratégie que ceux des Incurabili : après avoir employé jusqu'en 1676 des maîtres de chœur exclusivement vénitiens, ils accueillirent à la fin du XVII^e siècle des professeurs de musique originaires d'autres villes de la péninsule. Ce choix, qui traduisait une volonté forte de la part de la congrégation de disposer de maîtres de chœur réputés et déjà expérimentés, ne fut certainement pas étranger à l'augmentation considérable de la qualité du chœur. En 1676, les gouverneurs embauchèrent le Bergamasque Giovanni Legrenzi, déjà célèbre pour ses multiples publications de musique sacrée, auxquels s'ajoutaient huit opéras et onze oratorios. Ses qualités de pédagogue avaient en outre été expérimentées aux Derelitti, où il occupait depuis 1670 le poste de maître de chœur²⁵. En 1685, il était remplacé par le vice-maître de chapelle de Saint-Marc, Giandomenico Partenio qui, en quatre ans, forma neuf nouvelles musiciennes ainsi qu'une organiste, et dont le talent de compositeur était attesté par le succès de son oratorio *Erodiade*,

²³ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, op. cit., p. 325.

²⁴ Parmi les témoignages des Vénitiens, notons les nombreuses mentions à la musique exécutée par le chœur des Incurabili dans la *Gazzetta veneta*. Le 2 avril 1760, le chroniqueur indiquait que « *nel pio luogo degl'Incurabili fu cantato domenica, lunedì e martedì un sagra oratorio intitolato Virgines Prudentes et Fatuae dalle giovani d'esso luogo. Bellissimo fu l'apparecchio, e ricca l'illuminazione e innumerable la concorrenza degli uditori. La musica è del signor Vincenzo Ciampi, che merita molta lode. Ciascheduna delle giovani venne applaudita; ma soprattutto riportarono lode la signora Regina Rossi, la signora Laura Rimondi e la signora Francesca Rubini. Le due prime principalmente si fecero grande onore in un duetto, che fu di piacere universale. Distintissima fu tra le suonatrici una che accompagnò col violino un'aria alla signora Rubini* ». En août de la même année, la reprise de l'oratorio donnait lieu à ce jugement : « *Si pretende che tra cantanti e cantanti dell'un luogo [i Derelitti] e dell'altro [gli Incurabili] non si possa far paragone, e i partigiani loro fanno di ciò non poco rumore* » (*Gazzetta veneta*, n° 17, 2 avril 1760 et n° 56, 17 août 1760, transcrit par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., « *Materiali documentari* », p. 500).

²⁵ Une bibliographie complète des œuvres de Giovanni Legrenzi se trouve dans PASSADORE (Francesco) et ROSSI (Franco), *La sottigliezza dell'intendimento. Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, Venise : Fond. Levi, 2002, 856 p.

donné à plusieurs reprises en présence de visiteurs illustres²⁶. La qualité du chœur était rappelée par le chroniqueur de *Pallade veneta*, qui louait particulièrement les chanteuses Antonina et Maria Anna Ziani et insistait sur la qualité de l'enseignement reçu aux Mendicanti :

Dans ce séminaire d'angelots chanteurs se trouvent une quarantaine de filles que l'on élève pour l'usage du chœur, dont certaines chantent et jouent de toutes sortes d'instruments avec tant de douceur qu'elles n'ont pas même de semblables parmi les musiciens laïcs²⁷.

L'excellence du chœur était encore attestée dix ans plus tard, à la fois par les Vénitiens et les étrangers : alors que Vincenzo Coronelli indiquait dans son guide que « Vienna, Cecilia, Antonina et la Turchetta chantent avec beaucoup de succès aux Mendicanti, où la Barbara joue excellemment de l'orgue et du hautbois »²⁸, le comte Tolstoï mentionnait le chœur de cet *ospedale* parmi ces lieux où les jeunes filles

apprennent à jouer de l'orgue et différents instruments, et chantent en chœur de façon si superbe que l'on ne trouve nulle part ailleurs dans le monde un chant plus doux et plus harmonieux. Ce chant est si divinement beau que tous ceux qui l'entendent sont pris de grande stupeur²⁹.

Les premières décennies du XVIII^e siècle furent marquées par l'alternance de périodes fastes et de moments difficiles. Entre 1700 et 1739, les gouverneurs employèrent deux maîtres de chœur vénitiens qui cumulaient, comme leurs prédécesseurs, cette charge avec celle de musicien de la basilique ducale. Cela avait plusieurs implications sur les compositions du chœur et l'enseignement de la musique dispensé aux *putte* : spécialistes de musique sacrée, les maîtres de chœur successifs de l'*ospedale* éprouvaient sans doute quelques difficultés à s'adapter au nouveau goût du public pour des oratorios au style proche de l'opéra. De plus, le temps qu'ils consacraient à l'enseignement de la musique dans l'*ospedale* était amputé par leur implication dans la chapelle de Saint-Marc, qui devait être particulièrement intense s'ils souhaitaient obtenir un jour le poste convoité de maître de chapelle. En outre, certaines tâches exigées des maîtres de chœur paraissaient sans doute dégradantes à des compositeurs ayant été nommés aux plus hautes charges à la basilique ducale : en 1730, Antonio Biffi indiquait

²⁶ Pour plus d'informations, voir partie 2, chap. 3.

²⁷ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, op. cit., p. 179.

²⁸ CORONELLI (Vincenzo), *Guida de' Forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venetia...*, Venise : s. e., 1697, n. p.

²⁹ TOLSTOÏ (Petr Andreevic), *Il viaggio in Italia...*, op. cit., p. 185.

ainsi être incapable « en raison de son âge avancé » d'enseigner la musique aux plus jeunes des *putte*, mais on peut imaginer qu'il s'agissait en réalité d'un refus de sa part d'exécuter une tâche jugée avilissante³⁰.

Dans les années 1710, cet *ospedale* fut touché par la crise économique, qui entraîna une suspension de la publication de nouveaux livrets d'oratorio, signe d'une moindre activité du chœur. Cela provoqua sans doute un déclin durable de l'attractivité du chœur, comme l'indique un rapport des députés le 18 septembre 1729³¹ et la diminution des revenus retirés de la location des *scagni*³². Afin d'y remédier, les gouverneurs décidèrent d'embaucher un maître de chœur réputé, éventuellement étranger, qui aurait apporté une manière nouvelle susceptible de faire retrouver au chœur la faveur du public. Toutefois, les négociations engagées avec Johann Adolf Hasse n'aboutirent pas³³, ce qui entraîna la nomination de Giuseppe Giacomo Saratelli, rapidement flanqué de deux nouveaux professeurs de musique, Antonio Martinelli et Francesco Brugnoli. La décennie 1730-1740 ne fut toutefois pas aussi florissante que l'espéraient les gouverneurs, le public continuant de désertier l'église³⁴. En dépit des mesures prises pour enrayer cette désaffection de l'auditoire, en particulier la recherche par les députés au chœur de voix exceptionnelles et l'emploi d'un maître de manière destiné à former les chanteuses au style de l'opéra, les musiciennes des Mendicanti ne retrouvèrent la faveur du public qu'en 1739, avec l'arrivée de Baldassare Galuppi.

En dépit de ses absences régulières, le compositeur de Burano se révéla un excellent maître de chœur, offrant à l'*ospedale* de nombreuses œuvres nouvelles qui eurent un immense succès. Les années de sa présence aux Mendicanti correspondaient également à la période d'activité de chanteuses particulièrement douées, comme Giustina Garganego, Angela Cristinelli ou encore Beatrice Fabris, promise à un brillant avenir (cf. annexe 6). Toutefois, la célébrité croissante du maître de chœur, si elle assurait à l'origine à l'*ospedale* la fidélité de l'auditoire, entraînait également quelques désagréments : composant également pour le théâtre, Baldassare Galuppi s'absentait fréquemment de Venise pour présenter ses opéras, ce qui eut à long terme des conséquences néfastes sur l'activité du chœur. En 1750, les gouverneurs prenaient acte du petit nombre de compositions nouvelles, ce qui obligeait les

³⁰ Venise, ASV, OLP, b. 651, 8 janvier 1730 n. st.

³¹ « Osservatossi da signori pressidenti mancato quasi intieramente il concorso nella chiesa di questo ospitale nelli giorni festivi ne' qualli si cantano gli vesperi in musica [...], credono necessaria qualche particolare applicazione per rimeterlo nel suo primiero sistema, per riaquistare quel concorso che rendeva culto al Signore Iddio utile et decoro a questo povero luocco » (Venise, ASV, OLP, b. 651, 18 septembre 1729).

³² En 1729, la location des chaises rapportait 570 livres à l'*ospedale*, réduites à 480 l'année suivante, et à 342 entre janvier et août 1732 (Venise, ASV, OLP, b. 651, rapport joint en annexe à la décision du 28 août 1731).

³³ Venise, ASV, OLP, b. 652, 13 décembre 1731.

³⁴ Venise, IRE, MEN B 6, 12 mars 1733.

musiciennes à enfreindre le règlement en exécutant des œuvres composées par des musiciens non employés par l'*ospedale*. En outre, les absences répétées du maître de chœur entraînaient un recours massif à des professeurs extérieurs, ce qui était irrégulier et provoquait un manque de discipline parmi les musiciennes³⁵. L'année suivante, Baldassare Galuppi démissionnait, incapable de faire face à la multiplicité de ses engagements au sein et en dehors de l'*ospedale*³⁶.

Son successeur, Ferdinando Bertoni, moins célèbre que le Buranello, dut faire ses preuves en composant plusieurs œuvres de musique sacrée pour l'*ospedale* avant d'être nommé officiellement maître de chœur, le 19 avril 1752³⁷. Sous sa férule, le chœur accueillit de nombreuses musiciennes nouvelles, parmi lesquelles deux excellentes chanteuses, Angela Caliani et Santa Suardi, et une violoniste virtuose, Maddelena Lombardini. À partir de 1753, l'offre musicale de l'*ospedale* devint plus régulière, le maître de chœur composant chaque année jusqu'en 1768 deux nouveaux oratorios (cf. annexe 6). La plupart des solistes apparaissant sur les livrets de ces œuvres (Domenica Visentini, Francesca Tomii, Maria Teresa Cocconi, Lelia Acchiapati, Cattarina Bassani, Teresa Almerigo, Giacomina Frari, Antonia Lucovich) avaient été acceptées déjà formées à la musique et s'étaient perfectionnées dans la technique vocale auprès du maître de manière Antonio Barbieri. La renommée du chœur, qui attira de nombreux étrangers dans les années 1760³⁸, était sans nul doute due à l'implication de Ferdinando Bertoni auprès de l'*ospedale* : outre la régularité avec laquelle il fournissait de nouvelles compositions pour le chœur, son assiduité était digne d'éloges et s'expliquait par l'absence d'engagements loin de Venise. Les gouverneurs des Mendicanti en étaient conscients qui augmentèrent régulièrement ses honoraires, afin peut-être de limiter la tentation de rechercher des charges plus rémunératrices loin des frontières de la République³⁹.

L'activité du chœur des Derelitti semble avoir été, dans le premier tiers du XVIII^e siècle, beaucoup moins florissante que dans les autres *ospedali*. Les maîtres de chœurs employés par l'*ospedale* étaient bien moins célèbres que leurs confrères des Incurabili et

³⁵ Venise, MEN B 6, 24 février 1750.

³⁶ Venise, MEN B 6, 30 novembre 1751.

³⁷ Venise, MEN B 6, 19 avril 1752.

³⁸ Pietro Gradenigo notait ainsi en 1763 qu'avait eut lieu une représentation du *Pium ascetarum colloquium* « con invito di dame forestiere e venete in grazia della principessa Rezzonico e della principessa Giustiniani romana » (GRADENIGO (Pietro), *Notatorio*, vol. X, fol. 45, 23 mai 1763, Venise, Bibliothèque du Museo Correr (BMC), ms Gradenigo 67), tandis que Girolamo Zanetti écrivait dans ses mémoires que la veille de la Pentecôte 1766 s'était tenu « un nobilissimo trattenimento in musica nelle solite stanze terrene del pio spedale de' Mendicanti, al quale intervennero i mentovati principe Carlo di Curlanda e il conte e feld-maresciallo di Russia Rasumovski » (ZANETTI (Girolamo), *Memorie per servire all'Istoria civile dell'inclita città di Venezia*, fol. 73, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., p. 423).

³⁹ Pour plus d'informations sur les honoraires touchés par Ferdinando Bertoni, voir partie 2, chap. 2.

l'activité du chœur semble s'en être ressentie. Giovanni Benedetto Vinacessi, toutefois, joua un rôle important dans l'augmentation des effectifs du chœur et l'introduction de l'enseignement de nouveaux instruments⁴⁰. Il composa en outre des œuvres qui plurent au public, dont l'un des rares témoignages se trouve dans le numéro de janvier 1702 de *Pallade veneta*, qui affirmait que « les filles musiciennes de l'Ospedaletto chantèrent la pastorale, et rendirent si bien les hymnes des anges dans la crèche que les auditeurs se crurent à Bethléem »⁴¹. En 1716, Antonio Pollarolo, fils de Carlo Francesco, remplaça le maître de chœur anonyme qui avait succédé l'année précédente à Giovanni Benedetto Vinacessi, et parvint à faire embaucher comme maître de solfège et de manière Pietro Scarpari dall'Oglio, chanteur à la basilique ducale et maître de chant à la Pietà⁴². Le chœur profita de ces innovations et fut en mesure, dès la même année, d'exécuter le premier oratorio composé pour l'*ospedale*.

Toutefois, les difficultés économiques que rencontraient alors l'ensemble des institutions charitables obligèrent les gouverneurs des Derelitti à recourir à des expédients tels que l'instauration d'une « caisse de la musique » alimentée par les dons des membres de la congrégation et les revenus de la location des *scagni*⁴³. Cette mesure prévue pour être transitoire se prolongea pendant deux ans, à la suite desquels les gouverneurs votèrent de nouvelles mesures de rigueur, qui se traduisirent par la suspension des oratorios (cf. annexe 6) puis le renvoi de l'ensemble du corps professoral, à l'exception du maître de chœur, et enfin la suppression de la caisse de la musique⁴⁴. Entre 1726 et 1733, le chœur employa de façon intermittente différents professeurs de musique, tandis que les gouverneurs cherchaient sans succès à remplacer Antonio Pollarolo, finalement confirmé dans ses fonctions en 1734⁴⁵. En dépit de l'admission dans le chœur de musiciennes déjà formées à la musique, ce qui avait permis aux autres *ospedali* un saut qualitatif immédiat, la décadence de l'activité musicale était un problème régulièrement soulevé par les gouverneurs⁴⁶, qui ne trouva de solution qu'avec l'arrivée à la tête du chœur de Nicolò Porpora, en 1743.

Le milieu des années 1740 marqua pour le chœur de cet *ospedale* l'amorce d'un renouveau, dû à la fois à la présence de chanteuses particulièrement talentueuses, parmi lesquelles Laura Comin, Bernardina Forzadin, Angela Moro, Cattarina Ruspante, Graziosa

⁴⁰ Venise, IRE, DER G 1-48, n° 8, 29 mai 1713.

⁴¹ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta...*, *op. cit.*, p. 234.

⁴² Venise, IRE, DER, G 1-48, n° 1, 1716.

⁴³ Venise, IRE, DER B 14, p. 130, décision de 1716 rappelée le 25 août 1777.

⁴⁴ Venise, IRE, DER, G 1-48, n° 1, 1722.

⁴⁵ Venise, IRE, DER, G 1-48, *passim*.

⁴⁶ Venise, IRE, DER B 11, 8 avril 1737, fol. 100, 28 juillet 1738, fol. 118 et 27 juillet 1739, fol. 134.

Tagliapietra et Barbara Ragazzoni, mais également à l'attention scrupuleuse apportée par les députés aux filles aux activités du maître de chœur. La prise de conscience de l'impossibilité d'Antonio Pollarolo de se renouveler conduisit les gouverneurs à pousser en 1743 le compositeur à la démission afin de pouvoir le remplacer par Nicolò Porpora, dont le talent avait été si profitable au chœur des *Incurabili* (cf. *supra*)⁴⁷. Une fois à la tête du chœur, le compositeur napolitain multiplia les leçons de musique, les dispensant « non pas uniquement quatre fois per semaine, mais bien six et même huit fois, deux fois plus, multipliant encore les leçons si nécessaire matin et soir, même les jours fériés »⁴⁸. L'activité de composition de Nicolò Porpora dépassait également ses obligations contractuelles : en 1744, il créa ainsi pour l'*ospedale* une messe, un *Credo*, quinze motets, onze antiennes, des vêpres pour l'Assomption et plusieurs psaumes⁴⁹.

Entre 1743 et 1746, le chœur atteignit un niveau d'excellence inédit aux Derelitti. Lorsque Nicolò Porpora quitta Venise pour Naples, les gouverneurs tentèrent de le remplacer par un maître de chœur expérimenté, capable de poursuivre l'œuvre du compositeur napolitain. Leur choix se porta sur Antonio Gaetano Pampani, qui s'avéra un maître de chœur impliqué à la fois dans la composition d'œuvres nouvelles et dans la recherche constante de voix particulières, ce qui permit aux musiciennes des Derelitti de parvenir à un niveau tel qu'il était envisageable de proposer de nouveau des oratorios au public. En 1756, les *putte* exécutaient ainsi le *Sofonea* mis en musique par leur maître de chœur, l'ensemble des solistes – à l'exception de Laura Comin – étant des chanteuses entrées récemment dans le chœur. Dès lors, la qualité du chœur et l'implication des professeurs de musique ne se démentit plus jusqu'à ce que l'*ospedale* soit, comme l'ensemble des établissements charitables, frappé par la crise de la fin des années 1770.

3. La crise des années 1770

La décennie 1765-1775 marqua généralement pour les chœurs des *ospedali* une période faste, avant que l'activité musicale se ressente de la faillite économique des institutions. Aux Derelitti, les années 1766-1776 virent se succéder trois maîtres de chœur qui portèrent l'activité du chœur à son apogée. Ce n'est certainement pas un hasard si les trois concurrents

⁴⁷ Sur les pressions exercées sur le maître de chœur par les députés aux filles, voir partie 1, chap. 4 et partie 2, chap. 2.

⁴⁸ Venise, IRE, DER G 1-48, n° 55, 1744.

⁴⁹ Venise, IRE, DER G 1-48, n° 61, 26 avril 1745. La liste des œuvres écrites par le maître de chœur en 1744 est transcrite dans GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, « Materiali documentari », p. 115.

à la succession d'Antonio Gaetano Pampani étaient tous d'origine ou de formation napolitaine, les liens entre les deux capitales musicales de la péninsule étant très étroits dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (cf. *infra*). Le compositeur choisi par les gouverneurs, Tommaso Traetta, était celui dont l'expérience était la plus vaste et la plus européenne, ce qui démontrait une volonté d'ouverture de la congrégation aux différents styles nationaux, en particulier celui de l'opéra français, alors en vogue à Parme et à Vienne⁵⁰. Le succès du premier oratorio composé par le nouveau maître de chœur fut tel que le livret connut au moins cinq réimpressions, l'œuvre elle-même étant reprise en diverses occasions pendant onze ans⁵¹. Les oratorios suivants rencontrèrent eux aussi un très grand succès, ce qui entraîna une hausse du salaire de l'ensemble des professeurs, signe de l'approbation de la congrégation⁵².

En 1768, une partie du corps professoral était renouvelée suite au départ de Tommaso Traetta à Saint Petersburg, de la démission de l'organiste et du renvoi du maître de manière. Le nouveau maître de chœur, Antonio Sacchini, présenta dès l'année suivante plusieurs morceaux destinés à accompagner les cérémonies organisées pour la béatification de Girolamo Miani, dont l'originalité plut aux gouverneurs et au public⁵³. Les compositions présentées les années suivantes remportèrent également la faveur des auditeurs, y compris les plus connaisseurs, tel Charles Burney qui écrivait le 14 août 1770 avoir été « très fâché » que s'achève l'oratorio *Macchabeorum Mater* car ce qu'il avait entendu lui avait « plu infiniment, tant pour l'excellence de la composition que pour celle du chant »⁵⁴. Lorsqu'en 1773, Antonio Sacchini s'absenta pour poursuivre son activité de compositeur d'opéra à Londres, il obtint de conserver le titre de maître de chœur, tout en confiant la charge effective de diriger les musiciennes à Pasquale Anfossi. Le talent de ce dernier, déjà évoqué, était consacré par la critique mais aussi à travers la fresque le représentant dans la salle de musique de l'*ospedale*, dernière réalisation d'une décennie musicale fructueuse.

Le chœur des Mendicanti comme celui des Derelitti continua de progresser en qualité dans les années 1760. Toujours sous la direction de Ferdinando Bertoni, les *putte* atteignirent un excellent niveau technique, les chanteuses recevant en outre les leçons d'un maître de manière, Antonio Barbieri jusqu'en 1768, puis Domenico Stefani et enfin Antonio Catena. Le succès rencontré par les compositions de Ferdinando Bertoni conduisit les gouverneurs à

⁵⁰ Au sujet des œuvres composées par Tommaso Traetta pour les cours de Parme et de Vienne, Pier Giuseppe Gillio évoquait une « *produzione arditamente innovativa di melodrammi ispirati a modelli francesi* » (GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., p. 309).

⁵¹ C'est du moins ce qu'affirmait l'auteur anonyme de la *Raccolta di cose sacre che si soglion cantare dalle pie vergini dell'ospitale dei poveri Derelitti*, Venise : C. Palese, 1777, p. 11.

⁵² Venise, IRE, DER B 13, 18 août 1766, p. 136.

⁵³ *Raccolta di cose sacre...*, op. cit., p. 39.

⁵⁴ BURNEY (Charles), *The present state of music...*, op. cit., p. 179.

proposer au public un deuxième oratorio annuel, à l'occasion des festivités pascales. La qualité de ces œuvres était attestée à la fois par les chroniqueurs et par les étrangers, nombreux à visiter l'*ospedale* dans la première moitié des années 1770⁵⁵. Le recrutement sur auditions de nombreuses nouvelles musiciennes contribua également au succès du chœur, dont la gazette *Il novellista veneto* rendait compte presque quotidiennement entre février 1775 et août 1776⁵⁶.

Le chœur des Incurabili vécut lui aussi une période faste avant que l'*ospedale* ne soit déclaré en faillite, en 1777, entraînant avec lui les autres institutions charitables. En juillet 1762, les gouverneurs élaient un nouveau maître de chœur pour succéder à Vincenzo Ciampi, décédé brutalement deux mois auparavant. En choisissant Baldassare Galuppi, ils s'assuraient la collaboration du plus célèbre compositeur vénitien du temps, qui occupait alors à Saint-Marc la prestigieuse charge de maître de chapelle tout en continuant de produire régulièrement de nouvelles œuvres destinées aux théâtres de la Dominante. Le nouveau maître de chœur ne demeura toutefois que peu de temps aux Incurabili, puisque dès 1765, il obtenait un congé pour se rendre à la cour de Catherine II à Saint-Pétersbourg⁵⁷. Durant son absence, plusieurs compositeurs fournirent le chœur en œuvres nouvelles, notamment Johann Adolf Hasse et Giovanni Antonio Brusa, mais aussi Andrea Lucchesi et Vincenzo Pallavicini. En décembre 1768, Baldassare Galuppi, de retour de Saint-Pétersbourg, reprenait son poste et proposait, en l'espace de deux ans, trois nouveaux oratorios (cf. annexe 6). Le public apprécia visiblement le retour du célèbre compositeur, puisque les recettes du chœur de l'*ospedale* dépassèrent cette année-là les niveaux atteints au cours de la décennie précédente⁵⁸. La qualité des musiciennes et de leur mentor était également rappelée par Charles Burney, qui ne tarissait pas d'éloges sur

le Signor Buranello [qui] n'a rien perdu de son feu ni de son imagination au milieu des climats glacés de la Russie, d'où il vient de rentrer. Ce compositeur ingénieux, amusant et élégant abonde en traits neufs, en esprit et en délicatesse ; ses élèves lui rendirent pleine justice. Plusieurs d'entre elles avaient des dispositions rares pour le chant, particulièrement Rota, Pasqua Rossi et Ortolani ; ces deux dernières

⁵⁵ Pietro Gradenigo notait ainsi, à l'occasion de l'exécution de l'oratorio *Gloria et exaltatio fidei* : « *In quest'anno più che negl'altri, tanto si contraddistinse che meritò gli fossero dedicati e stampati poetici sonetti* », transcrivant lui-même l'un de ces sonnets (GRADENIGO (Pietro), *Notatorio...*, *op. cit.*, vol. XXV, fol. 115, 22 août 1770). Parmi les visiteurs ayant laissé un témoignage de leur passage aux Mendicanti, la description particulièrement précise de Charles Burney rendait hommage à l'excellent niveau technique des musiciennes et du compositeur.

⁵⁶ *Il novellista veneto*, 1775-1776, Venise, BMC, Giorn. G. 015.

⁵⁷ Venise, ASV, OLP, b. 1031, 9 juin 1765, fol. 56.

⁵⁸ Venise, ASV, PSO, b. 72, *Ristretti dello scosso e ricavato (1757-1776)*, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 371.

chantèrent le cantique en dialogue. L'ouverture et le cantique dans son entier étaient écrits pour deux orchestres ; dans l'ouverture, qui était plein de passages charmants, les deux ensembles se répondaient en écho ; il y avait deux orgues et dans chaque orchestre deux cors. Je fus donc très satisfait de cette exécution et tout l'auditoire, qui était fort nombreux, en parut également ravi. Les jeunes chanteuses dont je viens de parler sont de vrais rossignols, qui exécutent les roulades avec une facilité égale à celle des oiseaux. Plusieurs d'entre elles, en particulier la Rota, risquèrent des effets hors du commun, que je ne me rappelle point avoir jamais entendus jusque là ; on retrouvait l'art du maître dans tous les points d'orgue exécutés par ses élèves. Les parties instrumentales étaient excellentes et l'ensemble dénotait un talent supérieur chez le compositeur et chef d'orchestre⁵⁹.

Cependant, au cours des années suivantes, Baldassare Galuppi sembla lasser le public et, en dépit des efforts des gouverneurs pour recruter professeurs de musique et musiciennes de qualité, le chœur n'avait plus, à la veille de la faillite de l'institution, la réputation qui avait été la sienne pendant près d'un siècle. L'inégale qualité des instrumentistes se joignait alors au manque de voix exceptionnelles et à l'âge avancé du Buranello pour expliquer la désaffection du public pour une activité musicale jugée inférieure à celle des Mendicanti et des Derelitti, dont les chœurs emportaient alors tous les suffrages.

Au milieu des années 1770, les musiciennes de la Pietà souffraient d'une même désaffection du public. L'inauguration de la nouvelle église, en 1760, aurait dû marquer un renouveau pour le chœur, qui disposait dorénavant d'un écrin digne des *putte*. Bien au contraire, si l'acoustique du bâtiment avait fait l'objet de toutes les attentions, le choix des orgues se révéla désastreux : trop puissants pour l'étroite nef, ils ne purent être utilisés dans tous leurs registres avant leur réfection, en 1766⁶⁰. En outre, les tribunes de chœur souffraient d'un défaut de construction les rendant trop étroites pour accueillir l'ensemble des chanteuses et surtout des instrumentistes. À cela s'ajoutait l'absence d'un bon maître de chœur et le nombre ridiculement bas de voix de qualité, l'ensemble de ces raisons expliquant probablement le déclin du chœur de la Pietà dès les années 1760. En 1762, l'abbé Richard notait encore « la musique excellente » exécutée par les instrumentistes de l'*ospedale*⁶¹, mais les chroniqueurs vénitiens mentionnaient de plus en plus rarement les exécutions de ce chœur⁶². Les voyageurs étrangers semblaient eux aussi désertier l'église de la Pietà, se rendant plus volontiers aux Mendicanti à partir du milieu du XVIII^e siècle⁶³.

⁵⁹ BURNEY (Charles), *The present state of music...*, *op. cit.*, p. 155-156.

⁶⁰ Venise, ASV, OLP, b. 694, Notatorio V, fol. 71v, 22 août 1766.

⁶¹ RICHARD (Jérôme, abbé), *Description historique...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 333.

⁶² Pier Giuseppe Gillio note ainsi que le nombre d'entrées consacrées à l'activité musicale de la Pietà dans la *Gazzetta veneta* puis la *Nuova gazzetta veneta* diminuait de façon drastique entre 1760 et 1762, tandis que les *Notatori* de Pietro Gradenigo offraient eux aussi, entre 1762 et 1774, des nouvelles de plus en plus rares et de

En dépit de la publication, en 1765, d'un document visant à préciser l'ensemble des règles relatives à la gestion du chœur - notamment les conditions d'admission des musiciennes, les devoirs des professeurs, les conditions de constitution et d'exécution du répertoire et les normes disciplinaires – les musiciennes de la Pietà ne parvinrent pas à retrouver la faveur du public. La nomination de Giuseppe Sarti à la tête du chœur entraîna une reprise de l'activité oratoriale, mais ne suffit pas à enrayer la décadence de l'activité musicale qui se poursuivit à la fin de la décennie malgré la nomination de Bonaventura Furlanetto. En 1770, Charles Burney portait sur le chœur de l'*ospedale* un jugement sévère, affirmant que ce qu'il avait entendu « ne dépassait pas la moyenne, pour la composition comme pour l'exécution », le chœur n'étant doté d'« aucune voix remarquable, ni aucune exécutante dotée d'un goût supérieur ». Il concluait sa démonstration en ces termes :

Le conservatoire de la Pietà a été jusqu'à présent le plus célèbre pour son orchestre et celui des Mendicanti pour les voix. Mais le temps et les accidents peuvent apporter bien des altérations à ces dernières ; le maître de musique peut rendre célèbre une école de cette espèce par ses compositions ou par son talent dans l'art d'enseigner ; quant aux voix, la nature est parfois plus généreuse pour les sujets d'un hospice que pour ceux d'un autre. Le conservatoire de la Pietà étant celui qui compte le plus grand nombre d'élèves, on devrait s'attendre à y rencontrer les plus belles voix et le meilleur orchestre ; cependant, le grand talent du Signor Galuppi donne aujourd'hui la supériorité aux Incurabili, sous le rapport de la musique, du chant et des instruments. Vient ensuite l'*Ospedaletto*, en sorte que la Pietà semble jouir de la réputation d'être la meilleure école non pour ce qu'elle est à présent, mais pour ce qu'elle fut jadis⁶⁴

En 1777, la situation des quatre *ospedali* était ainsi fort différente, les Mendicanti et les Derelitti semblant en pleine gloire, tandis que les Incurabili et la Pietà avaient déjà amorcé leur déclin, que la crise financière ne fit que précipiter.

La faillite des institutions charitables était étroitement liée à l'activité bancaire qu'elles avaient amorcée dès le milieu du XVII^e siècle. À cette époque, les gouverneurs obtinrent de pouvoir recevoir les avoirs des particuliers, garantis sur les sommes importantes que chaque institution avait en dépôt à la Zecca⁶⁵. La rémunération était généralement modeste, mais pouvait atteindre 8 % pour les filles du chœur⁶⁶ et jusqu'à 7 % pour les salariés de l'*ospedale*

moins en moins élogieuses sur les *putte* de cet *ospedale* (GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 489 et 508).

⁶³ Voir partie 2, chap. 3.

⁶⁴ BURNEY (Charles), *The present state of music...*, *op. cit.*, p. 146 et p. 169-170.

⁶⁵ Sur cette question, voir l'excellent article de PELIZZA (Andrea), « La crisi finanziaria degli *ospedali* maggiori fra 1777 e 1797 », dans *Studi veneziani*, n° 33, 1997, p. 123-157.

⁶⁶ Pour plus d'informations sur les revenus et les placements des filles du chœur, voir partie 3, chap. 2.

ou les proches des gouverneurs. C'est ainsi qu'au milieu du siècle, l'architecte des Mendicanti Tommaso Temanza disposait dans les caisses de cette institution d'un capital de 2 000 ducats qui lui rapportaient 7 % par an⁶⁷. Deux possibilités étaient proposées aux crédateurs : les dépôts pouvaient être faits pour une durée déterminée (*a livello francabile*) ou à vie (*a livello vitalizio*). Le second cas était évidemment mieux rémunéré, mais le capital revenait à l'institution à la mort du crédateur. En théorie, les filles du chœur auraient dû renoncer à leur capital au profit de l'*ospedale* lorsqu'elles quittaient celui-ci pour se marier ou entrer dans les ordres, mais les gouverneurs acceptaient souvent de le leur rétrocéder comme dot maritale ou de leur permettre de continuer à en percevoir les intérêts⁶⁸.

Cette activité, très rémunératrice pour les *ospedali*, reposait toutefois sur des sources de revenus aléatoires, ce qui fragilisait l'ensemble du dispositif. En effet, la majeure partie des avoirs des institutions charitables était constituée de biens mobiliers, la loi obligeant les *ospedali* à convertir en argent liquide, investi à la Zecca, les donations immobilières qui leur étaient faites. Ce système permettait aux congrégations de disposer de liquidités mais s'avérait ruineux à terme, puisque les *ospedali* étaient dans l'obligation de vivre de leur capital au lieu de pouvoir louer leurs possessions immobilières et disposer des rentes à leur guise. Lorsque les legs et les aumônes diminuèrent, les *ospedali* se trouvèrent donc dans l'impossibilité de verser régulièrement les intérêts dus à leurs crédateurs, ce qui provoqua à court terme la faillite du système.

La première institution charitable à faire faillite fut l'*ospedale* des Incurabili. L'ensemble des suppliques envoyées par la congrégation de l'institution au doge permet de retracer la succession d'événements ayant mené les Incurabili puis les autres *ospedali* à la ruine. Le 17 mars 1777, la congrégation s'adressait au doge pour la première fois, prenant acte de l'échec de la politique de rigueur économique imposée depuis plusieurs années à leur institution. Elle demandait alors au doge une contribution financière afin de rembourser les crédateurs, à qui les intérêts n'avaient pas été versés et qui menaçaient l'*ospedale* de poursuites judiciaires⁶⁹. Dans une autre supplique, datée du 23 mars, les gouverneurs expliquaient que les legs et les dons qui avaient jusqu'alors constitué la principale source de revenus de l'*ospedale* s'étaient fait sans cesse plus rares, l'institution étant alors contrainte de trouver de nouveaux crédateurs pour pouvoir payer les intérêts dus aux précédents⁷⁰. Ce cerle vicieux avait conduit les Incurabili à creuser un déficit évalué en 1777 à plus de 10 000 ducats par les provéditeurs aux

⁶⁷ Venise, ASV, OLP, b. 867, 1^{er} septembre 1757 et 1^{er} mars 1758.

⁶⁸ Pour plus de détails, voir partie 2, chap. 2.

⁶⁹ Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, 17 mars 1777, fol. 230.

⁷⁰ Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, 23 mars 1777, fol. 231.

hospitaux et aux lieux pieux⁷¹. En outre, l'institution était toujours débitrice de près de 94 000 ducats, qu'elle devait aux particuliers ayant déposé de l'argent dans ses caisses. Dans l'incapacité de verser les intérêts et même de rembourser leur capital aux créanciers qui le réclamaient, situation qui avait également entraîné une perte de confiance auprès d'éventuels nouveaux créanciers, les gouverneurs étaient contraints de faire appel à la générosité du doge. Suite à cet échange de missives, les providiteurs obtinrent du Sénat des pouvoirs accrus sur tous les *ospedali* de Venise, qui étaient mis alors sous la tutelle du *Magistrato dei provveditori sopra ospedali e luoghi pii*⁷².

La nouvelle de la faillite des Incurabili entraîna un mouvement de panique qui toucha l'ensemble des *ospedali*. Craignant qu'aucune de ces institutions ne puisse honorer ses dettes, la plupart des créanciers réclamèrent à la fin du printemps le remboursement des sommes déposées dans les caisses des *ospedali*. Le 28 mai 1777, les gouverneurs des Mendicanti écrivaient à leur tour au doge en rendant compte de leur situation financière, qu'ils avaient tenté d'assainir en puisant dans les capitaux déposés à la Zecca pour pouvoir rembourser leurs créanciers. Ces derniers avaient en effet, lorsqu'ils disposaient de capitaux *a livello francabile*, donné six mois aux gouverneurs pour leur reverser les sommes déposées, tandis que ceux qui avaient des sommes *a livello vitalizio* avaient proposé une réduction du taux d'intérêt afin de pouvoir récupérer une partie au moins du capital déposé⁷³. En utilisant les sommes déposées à la Zecca pour rembourser leurs créanciers, les *ospedali* s'engageaient dans une voie dangereuse les menant *in fine* à la faillite, les institutions ne disposant plus alors des sommes nécessaires pour remplir leur rôle initial d'accueil des nécessiteux. La situation financière étant différente d'un *ospedale* à l'autre, la ruine n'atteignit pas au même moment les quatre institutions : après les Incurabili, les Mendicanti étaient déclarés en faillite le 1^{er} septembre 1777, avec un déficit de 717 487 ducats, tandis que les Derelitti et la Pietà parvenaient à échapper quelques années encore à cette situation⁷⁴.

Une fois les *ospedali* vénitiens placés sous la tutelle des providiteurs, de nombreux projets furent élaborés pour organiser la bienfaisance de façon plus rationnelle et moins coûteuse. Il s'agissait de séparer clairement personnes âgées, orphelins et malades, en abandonnant définitivement une vision universelle de la bienfaisance qui avait prévalu depuis la fondation des *ospedali*⁷⁵. En 1784, les providiteurs proposèrent un projet au Sénat, entériné

⁷¹ Venise, ASV, *PSO*, b. 3, 28 juillet 1777.

⁷² Venise, ASV, *PSO*, b. 1, 9 août 1777.

⁷³ Venise, IRE, MEN B 7, 28 mai 1777.

⁷⁴ COMUNE DI VENEZIA, *Serie cronologica degli istituti che componevano la veneta beneficenza nelle quattro epoche...*, Venise, 1879, cité par PELIZZA (Andrea), « La crisi finanziaria degli *ospedali*... », *art. cit.*, p. 134.

⁷⁵ Sur cette question, voir partie 1, chap. 1 et chap. 2.

par décret le 24 mars, qui visait à concentrer les quatre *ospedali* en une seule institution dans laquelle chaque catégorie de nécessiteux serait nettement séparée. Le nouvel hôpital serait installé sur les Fondamente Nuove, dans les bâtiments de la *Scuola grande* de San Rocco, de l'*ospedale* des Mendicanti et du couvent des Santi Giovanni et Paolo⁷⁶. Initialement acceptée par le Sénat, la proposition fut rejetée le 23 avril 1784, en raison sans doute du coût élevé de sa réalisation⁷⁷.

Le *statu quo* fut maintenu jusqu'en 1797 : dépourvues de tout pouvoir décisionnel, les congrégations des Mendicanti et des Incurabili n'étaient plus renouvelées, aucun nouveau venu n'était accepté dans ces *ospedali*, pas plus qu'aux Derelitti. Les pensionnaires de ces trois institutions vivaient dans des conditions de plus en plus déplorables, mais des subventions annuelles de l'État permettaient aux infirmeries de continuer à fonctionner, garantissant une aide médicale minimale aux plus pauvres. La chute de la République n'entraîna pas immédiatement de modifications dans le système charitable vénitien, puisqu'il fallut attendre 1806 pour que l'administration franco-italienne supprime trois des quatre *ospedali*, seule la Pietà conservant son statut. Toutes les institutions hospitalières furent réunies en une seule administration, les pensionnaires étant répartis dans les diverses structures. Ces nouveaux lieux d'assistance furent placés sous la juridiction de la Congrégation de la charité (*Congregazione della Carità*) présidée par un préfet et dont la direction était assurée par un ensemble de notables, parmi lesquels le patriarche.

4. Le chant du cygne

Dans ces conditions, l'activité musicale n'apparaissait évidemment plus comme indispensable, ce qui entraîna de profondes modifications pour les chœurs dans les vingt dernières années de leur existence. Les gouverneurs des Incurabili décidèrent ainsi, le jour même où ils envoyèrent la première supplique au doge, de limiter les dépenses pour les festivités pascales en remplaçant l'oratorio traditionnel par de simples vêpres et en faisant des économies sur l'illumination de l'église⁷⁸. Toutefois, le chœur de l'*ospedale* exécuta dès l'année suivante un oratorio, probablement financé sur des fonds privés, et l'activité musicale demeura régulière jusqu'en 1785, date à laquelle le chœur, qui s'était progressivement dépourvu de l'intégralité de ses solistes, se contenta d'accompagner les offices sans proposer

⁷⁶ Le plan exécuté en 1784 par Giovanni Pigazzi reprenait ce projet, comme l'indique la séparation des espaces prévus entre ouvriers, orphelins, vieillards et malades (cf. annexe 2).

⁷⁷ Venise, ASV, *PSO*, b. 4, 23 avril 1764.

⁷⁸ Venise, ASV, *OLP*, b. 1031, Notatorio XIX, 17 mars 1777, fol. 230v.

de véritable concert. En 1788, la prieure de l'*ospedale* indiquait que « l'utilité du chœur, qui fournit aux trois autres *ospedali* quelques revenus, s'est tout à fait perdue pour celui des Incurabili, puisque plus personne ne fréquente les offices de son église »⁷⁹. Les filles du chœur furent donc incitées à quitter l'*ospedale* ou à y exécuter des tâches relevant habituellement de leurs consoeurs du commun, telle que la confection de chapeaux de paille⁸⁰. En 1806, la réforme des institutions d'assistance toucha ainsi un *ospedale* où ne se trouvaient plus que vingt-sept filles du chœur qui n'avaient joué ni chanté autre chose que les offices depuis plus de vingt ans et dont la plus jeune approchait de la cinquantaine, signe de la probable qualité médiocre des musiciennes au début du XIX^e siècle⁸¹.

Le chœur des Mendicanti, second *ospedale* déclaré en faillite, parvint quant à lui à maintenir un niveau d'excellence jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. En effet, le plan de rigueur voté en juillet 1777 par les gouverneurs fut compensé par l'implication personnelle des membres de la congrégation et des musiciens eux-mêmes. Licencié, le maître de chœur était néanmoins enjoint de continuer à composer et à diriger gratuitement le chœur, du moins jusqu'au 22 juillet, jour de la Sainte Marie Madeleine, toujours fêtée avec faste dans cet *ospedale*. La charge d'enseignement était confiée aux *putte* les plus expérimentées, tandis que celles jugées trop âgées pour continuer à participer aux exécutions musicales étaient fortement incitées à rejoindre les ateliers des filles du commun, tout en conservant certains privilèges⁸².

Le départ de Ferdinando Bertoni pour Londres, en septembre 1778, n'eut pas de conséquences négatives sur le chœur, dont l'activité était financée par une caisse autonome alimentée par les dons des gouverneurs. Les œuvres exécutées par le chœur entre 1779 et 1788 étaient ou bien des reprises d'oratorios composés plusieurs années auparavant, ou bien de nouvelles compositions dues à des musiciens extérieurs. L'action personnelle des gouverneurs joua un rôle de premier plan pour maintenir l'offre musicale des Mendicanti à un haut niveau. Ainsi, Alvise Mocenigo et Girolamo Ascanio Giustinian, fortement impliqués dans la gestion du théâtre San Benedetto, furent-ils certainement à l'origine de l'emploi ponctuel de Felice Alessandri et Francesco Bianchi, auteurs des opéras donnés la saison précédente dans ce même théâtre mais aussi des deux oratorios exécutés dans l'*ospedale* en 1780 (cf. annexe 6). La qualité des musiciennes, parmi lesquelles figuraient depuis 1779 les excellentes Bianca Sacchetti et Andriana Ferrarese, était attestée par les témoignages des

⁷⁹ Venise, ASV, *PSO*, b. 75, 13 mars 1788, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 384-385.

⁸⁰ Venise, ASV, *PSO*, b. 7, 3 octobre 1786.

⁸¹ Venise, ASV, *Prefettura dell'Adriatico*, b. 19, n° 225, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, *op. cit.*, p. 385.

⁸² Venise, IRE, MEN B 7, 4 juin 1777.

auditeurs, parmi lesquels William Beckford, qui assista en 1781 à l'oratorio *De morte Sisarae*, vantant à la fois le « génie du compositeur » et « l'ardeur et le sentiment » de son interprète principale tout en précisant qu'il « [regretterait] peu de choses à Venise autant que ce conservatoire »⁸³. Cette opinion était partagée par le marquis de Dauvet, qui visita la Dominante la même année et dont le journal de voyage portait cette annotation :

Les 4 conservatoires de Venise sont fameux et il en sort des sujets excellents. Tous les dimanches et fêtes on exécute de la musique dans ces conservatoires. J'en ay entendu à celui des Mendicanti qui est un des plus célèbres et rien de m'a fait autant de plaisir depuis que je voyage en Italie⁸⁴.

L'intense activité musicale de l'*ospedale* transparait également à travers l'une des rares affiches conservées, qui présente le programme musical de Carême en 1781 (cf. figure 15). Tous les dimanches, les *putte* exécutaient un oratorio, les psaumes du vendredi étant parfois remplacés par une œuvre sacrée à quatre voix et un *Miserere*⁸⁵. Le début de la décennie 1780 fut marqué par l'accession au rang de soliste de deux chanteuses pourvues de voix exceptionnelles, Bianca Sacchetti et Giovanna Pavan, qui chantèrent pendant plus de dix ans les rôles principaux des oratorios joués dans l'*ospedale* (cf. annexe 6). Leur talent fit l'objet de nombreuses mentions par les voyageurs mais aussi par les chroniqueurs vénitiens : alors que la *Gazzetta urbana veneta* publiait en 1790 un sonnet en l'honneur du retour sur scène de Giovanna Pavan⁸⁶, Bianca Sacchetti faisait quant à elle l'objet d'un sonnet qui accompagnait son portrait gravé⁸⁷.

⁸³ BECKFORD (William), *Dreams, waking thoughts and incidents, in a series of letters, from various parts of Europe*, Londres : J. Johnson et P. Elmsy, 1783, lettre IX, 27 août 1781, p. 117.

⁸⁴ DAUVET (marquis de), *Journal de voyage*, 1781, fol. 72v, Paris, BnF, Ms Fr. 7966.

⁸⁵ Notons à ce sujet la présence étonnante du *Stabat Mater* de Pergolese, l'une des rares œuvres exécutées par les filles du chœur d'un *ospedale* à n'avoir pas été composée spécifiquement pour leur chœur, ce qui était théoriquement interdit par le règlement. On ne peut qu'en déduire que l'œuvre, déjà fort connue, avait été intégrée au répertoire des *putte* afin de contribuer à l'attractivité du programme de Carême.

⁸⁶ « *Quest'Angioletta, che rapisce e bea / Anime sensi e cor coll'agil canto, / Di cui NATURA con altero vanto / Per trarci al vero BEL formò l'IDEA / Intempestiva vittima dovea / Esser di cruda Parca e trarci al pianto ? / Ah! no, che quella ria giugnese a tanto. / Non comportollo il Cielo, e nol potea. / Nol potea no, che troppo abbiam di pene, / Onde langue ogni cor stretto e compreso, / Se le doglie a temprar non resti un BENE. / Restò: n'odo la voce. Oh quali scioglie / Soavi note. Oh come lieve il peso / Or mi fa della terrena spoglia !* » (*Gazzetta urbana veneta*, n° 72, 8 septembre 1790).

⁸⁷ « *In nobil Atrio di Colonne onusto / siede al Cembalo Bianca, e scioglie il Canto : / Cinge con una man la Fama intanto / del sacro Alloro il doto Crin venusto ; / Con l'altra della Gloria al Tempio augusto, / in cui di penetrar ebbe già il vanto, / mostra il gran Nome a quel di Sapho à canto / sopra piramidale Marmo vetusto. / Indietro Apollo coll'Orecchio teso / alla nuova Armonia la Cetra asconde / tocco d'invidia e di stupor sorpreso. / A tutti questi oggetti Ella presente / volto hà il pensier, come lo sguardo altronde / trovasi in tanta Gloria, e non la sente* » (Venise, BMC, Ms Cicogna 3231).

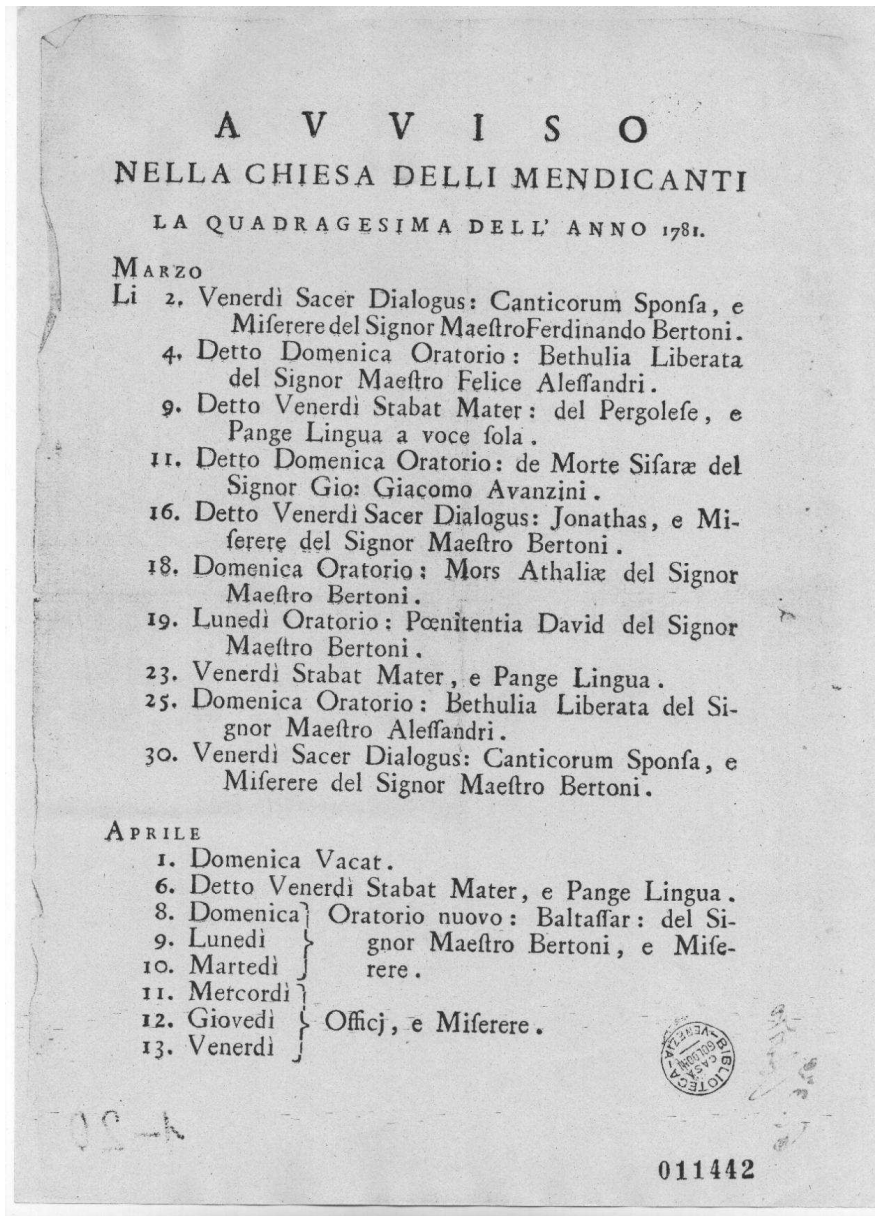


Figure 15 : Programme musical de Carême de l'*ospedale* des Mendicanti (Venise, Bibliothèque de la Casa di Goldoni, *Libretti*, 59 F 12/1).

En dépit de la diminution graduelle du nombre de choristes expertes, qui s'expliquait à la fois par les nombreux départs du chœur, par l'arrêt des admissions de musiciennes déjà formées et par la difficulté croissante de recruter de bonnes chanteuses parmi les filles du commun, dont le nombre avait été limité à quarante en 1780⁸⁸, l'*ospedale* réussit à maintenir le chœur à un niveau exceptionnel, grâce à la présence de solistes particulièrement douées. L'activité

⁸⁸ La décision de réduire le nombre de pensionnaires féminines de soixante-dix à quarante avait été prise le 19 avril 1780 par les gouverneurs, mais un tableau récapitulatif des effectifs de l'*ospedale* entre 1770 et 1790 indique que la réduction effective des filles du chœur n'était en réalité pas si drastique (VANZAN-MARCHINI (Nelli-Elena), « Dall'*ospedale* dei Mendicanti alla grande fabbrica della salute », dans VANZAN-MARCHINI (Nelli-Elena) (dir.), *La memoria della salute : Venezia e il suo ospedale dal XVI al XX secolo*, Venise : Arsenale, 1985, p. 42).

musicale se poursuivait donc à un rythme soutenu jusqu'à la chute de la République, le dernier oratorio datant précisément de 1797 (cf. annexe 6). Après cette date, les filles du chœur, au nombre de dix-huit en 1799, seize l'année suivante et dix-sept jusqu'en 1803, continuèrent à chanter les offices, toute activité musicale ne cessant qu'en 1807, avec la transformation de l'*ospedale* en hôpital militaire.

Le chœur des Derelitti connut lui aussi une période faste avant la chute de la République. En août 1777, les gouverneurs de cet *ospedale* adoptaient un plan de rigueur destiné à limiter les dépenses considérées comme superflues, parmi lesquelles celles liées à l'emploi de professeurs de musique. Seul l'organiste continuait d'être salarié, mais il était chargé de former quatre jeunes filles susceptibles de lui succéder au cours des trois années suivantes, ce qui permettrait à la congrégation de le licencier tout en continuant à bénéficier de l'accompagnement de l'orgue, jugé indispensable aux offices liturgiques⁸⁹. Afin de ne pas cesser totalement toute activité musicale, les gouverneurs décidèrent de créer une « caisse de la musique », alimentée par des mécènes dont beaucoup faisaient partie de la congrégation⁹⁰. Tout en étant placée sous la tutelle des provéditeurs aux hôpitaux et aux lieux pieux, la congrégation des Derelitti, à la différence de celles des Incurabili et des Mendicanti, parvint à gouverner effectivement pendant plusieurs années l'*ospedale*. Si l'absence de voix exceptionnelles rendait impossible toute exécution d'oratorio, l'offre musicale fut assurée par plusieurs compositions, notamment des motets de Pasquale Anfossi.

Rapidement toutefois, les dernières *putte* acceptées à un âge avancé, avant que les gouverneurs ne décident de mettre un point final à cette pratique, furent prêtes à exécuter des œuvres de plus grande ampleur : en 1784, un oratorio était de nouveau proposé au public, l'offre musicale se poursuivant jusqu'en 1791, sans toutefois que les voyageurs ni les Vénitiens n'aient laissé de témoignages sur ces œuvres. En 1790, les provéditeurs aux *ospedali* et aux lieux pieux notaient l'assainissement des finances des Mendicanti et des Incurabili, mais exprimaient leur inquiétude pour l'*ospedale* des Derelitti, qui peinait à faire face à leur obligation initiale, celle d'accueillir pauvres et malades⁹¹. En 1796, les gouverneurs tentaient de reconstituer une congrégation digne de ce nom et pourvoyaient l'ensemble des charges, opération sans lendemain puisque la congrégation ne se réunit plus jusqu'à la dissolution de l'*ospedale*, en 1807⁹².

⁸⁹ Venise, IRE, DER B 14, p. 130, 25 août 1777.

⁹⁰ Venise, IRE, DER B 14, p. 136, 22 septembre 1777.

⁹¹ Venise, ASV, PSO, b. 8, fol. 86v, 19 août 1790.

⁹² Venise, IRE, DER B 14, p. 294-296, 11 septembre 1796.

Le seul *ospedale* à ne pas être fondu dans la Congrégation de Charité au début du XIX^e siècle et à conserver, du moins dans les textes, sa vocation initiale, était celui de la Pietà. Dès le début des années 1770, l'institution se trouvait dans d'exécrables conditions financières, le déficit atteignant déjà 30 000 ducats en 1770, ce qui obligea les gouverneurs à envoyer au doge, dès le mois d'août 1775, une demande de soutien financier⁹³. En dépit de l'implication réelle du maître de chœur Bonaventura Furlanetto, qui composa chaque année pour le chœur un nouvel oratorio et de nouvelles œuvres liturgiques, la qualité de l'offre musicale était inférieure à celles des autres *ospedali*, en particulier pour la musique vocale. En 1782, la décision de la congrégation de renvoyer les professeurs d'instruments mit fin à une politique basée essentiellement sur la musique instrumentale et marqua le début d'un déclin inexorable du chœur de la Pietà⁹⁴. L'activité musicale se poursuivit néanmoins grâce à l'investissement des *maestre*, qui prirent en charge les leçons de musique instrumentale, et les musiciennes parvinrent à maintenir quelques années encore l'illusion d'un orchestre de qualité. C'est du moins ce que l'on déduit des témoignages des voyageurs ou des Vénitiens, même s'ils semblent rendre compte d'une gloire passée plutôt que d'une réalité effective⁹⁵.

En 1791, le Sénat approuva un projet de réduction des dépenses de l'*ospedale* qui comprenait, entre autre, l'interdiction d'exécuter oratorios et cantates, jugés trop onéreux⁹⁶. Les présidents de la congrégation, qui prenaient désormais les décisions au nom de l'ensemble des gouverneurs, obtinrent toutefois de pouvoir reprendre les exécutions musicales, arguant que les oratorios avaient une utilité réelle pour l'*ospedale*⁹⁷. Le nombre de filles du chœur permit ainsi à l'institution de continuer à proposer régulièrement des oratorios, mais aussi de nouvelles œuvres sacrées destinées à l'accompagnement de la liturgie. Le chœur, pourvu de soixante-trois musiciennes en 1794⁹⁸ et de cinquante-six chanteuses et instrumentistes en 1807⁹⁹, continuait de fonctionner et l'intérêt de l'administration pour l'activité musicale de la Pietà était attestée par un règlement postérieur à 1807 visant à réorganiser le chœur¹⁰⁰.

⁹³ Venise, ASV, *OLP*, b. 694, Notatorio V, fol. 208v, 11 août 1775.

⁹⁴ Venise, ASV, *OLP*, b. 694, Notatorio Z, fol. 22, 3 avril 1782.

⁹⁵ Tommaso Arcangelo Zucchini écrivait ainsi dans sa *Nuova cronaca veneta* que « *nella chiesa di questo pio luogo si fa una musica eccellente ottimamente eseguita con molteplici strumenti dalle donzelle che qui istruite vengono da peritissimi professori educate e assistite da buone maestre* », ce qui ne correspondait plus à la réalité des années 1780 (ZUCCHINI (Tommaso Arcangelo), *Nuova cronaca veneta*, p. 216, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., p. 512).

⁹⁶ Venise, ASV, *PSO*, b. 84, 26 mai 1791.

⁹⁷ Venise, ASV, *PSO*, b. 84, 28 septembre 1791.

⁹⁸ Venise, ASV, *OLP*, b. 893, 10 avril 1794.

⁹⁹ Venise, ASV, *OLP*, b. 942, 28 décembre 1807.

¹⁰⁰ Cité par GIAZOTTO (Remo), *Antonio Vivaldi*, Turin : E.R.I., 1973, p. 386-388.

Le chœur de la Pietà continua d'exister jusqu'au milieu du XIX^e siècle, mais les cinquante dernières années de son existence s'apparentent à une lente agonie. Dès 1816, le compositeur Louis Spohr notait la qualité exécrationnelle des musiciennes de l'*ospedale* :

Nous visitâmes l'église appartenant à l'orphelinat, où une messe était servie par les orphelines. L'orchestre et le chœur étaient exclusivement composés de jeunes filles ; une *maestra* âgée battait la mesure, une autre accompagnait le chœur à l'orgue. C'était une chose plus digne d'être vue qu'entendue, car la composition comme l'exécution étaient très mauvaises. Les filles derrière les violons, les flûtes et les cors donnaient une impression étrange ; malheureusement, on ne voyait pas la contrebassiste, parce qu'elle était cachée par une grille. Parmi les voix, on en trouvait quelques-unes de bonnes et une très singulière, qui chantait jusqu'au sol³ : mais l'exécution était exécrationnelle¹⁰¹.

En dépit du maintien d'un maître de chœur jusqu'en 1866, date à laquelle toute activité musicale fut abandonnée à la Pietà, la qualité des musiciennes ne cessa de décroître, le chœur apparaissant progressivement comme le simple souvenir d'une gloire passée, une « larve, [...], une ombre qui [signalait] une grande splendeur disparue », dont seuls les témoignages des mélomanes des siècles précédents conservaient le souvenir¹⁰².

II. Des témoins privilégiés

La notion de « témoin privilégié » pose le problème du choix du corpus sur lequel appuyer l'étude. Dès 1978, Roger Cornu avait indiqué combien l'utilisation de la notion d'« informateur privilégié », issue de la sociologie, était périlleuse pour la discipline historique¹⁰³. Dans le cadre d'une étude prenant appui sur les récits des chroniqueurs et des voyageurs, le terme de « témoin privilégié » peut néanmoins se justifier, à condition de préciser la méthode de constitution du corpus. En effet, les témoignages considérés sont tous issus de textes citant l'activité musicale dans un ou plusieurs *ospedali*, ce qui provoque nécessairement un effet de sources venant fausser les résultats. De fait, les témoignages

¹⁰¹ SPOHR (Louis), *Lebenserinnerungen*, éd. par F. Göthel, Tutzing : Schneider, 1968, p. 263.

¹⁰² La citation de Giangiacomo Fontana est transcrite dans BEMBO (Pietro), *Delle istituzioni di beneficenza nella città e provincia di Venezia : studi storico-economico-statistici*, Venise : P. Naratovich, 1859, p. 26.

¹⁰³ CORNU (Roger), « L'informateur privilégié, demiurge de la communauté scientifique », dans CENTRE MÉRIDIONAL D'HISTOIRE SOCIALE, *Les intermédiaires culturels* [colloque, Aix en Provence, 1978], Paris : H. Champion, 1981, p. 609-614.

écartés étaient eux aussi porteurs de sens, puisque le simple fait de ne pas évoquer les chœurs des *ospedali* donnait une information sur la perception de ces institutions par les visiteurs. Le choix qui a été fait de se concentrer sur les seuls témoignages donnant un renseignement réel, et non une information par omission, conduit donc à privilégier les voyageurs sensibles à la chose musicale, qui étaient plus à même d'évoquer l'activité des chœurs. C'est ce qui explique le pourcentage important de mélomanes ou même de musiciens dans le corpus considéré, qui ne reflète en aucun cas leur proportion réelle parmi l'ensemble des voyageurs se rendant en Italie aux XVII^e et XVIII^e siècles.

En dépit de cet effet de sources, il est toutefois possible d'utiliser ce corpus afin d'analyser la perception qu'avaient une certaine catégorie de voyageurs des *ospedali* de Venise. Si la sélection initiale des témoignages rend impossible toute étude thématique par catégorie de voyageur, une réflexion générale sur la façon de retranscrire l'expérience viatique n'est pas exclue. En outre, l'objet spécifique de l'étude, s'il conduit à une sur-représentation des mélomanes parmi les visiteurs considérés, rend également intéressante une analyse des précisions apportées par ces connaisseurs de la chose musicale, dont l'expertise fait réellement de ces voyageurs des « témoins privilégiés ».

1. Choses vues et imaginaire des voyageurs

Les récits des voyageurs constituent des sources passionnantes pour l'historien, non seulement en raison de leur éventuelle valeur documentaire, mais également parce qu'ils font eux-mêmes sens. Le passage de l'observation au récit se fait nécessairement à travers le filtre de la personnalité du voyageur, de sa formation culturelle et intellectuelle et éventuellement du but initial de son voyage. Selon Marc H. Smith, ces témoignages

sont surtout révélateurs de ce que le voyageur savait, attendait ou ignorait avant son départ. Ils offrent l'occasion de vérifier en quelle quantité et selon quels modes peut se condenser dans un cerveau l'information théoriquement disponible concernant le monde extérieur : disponible quelle qu'en soit la forme, ce qui amène l'historien à dépasser toutes les divisions arbitraires entre connaissances et documents littéraires ou pratiques, imprimés ou manuscrits, savants ou populaires, publics ou privés, écrits ou oraux (dans la mesure où l'oral peut nous être connu, directement ou indirectement, par l'écrit). À cette condition, les récits de voyage, mieux qu'aucune autre sorte de document peut-être, peuvent nous éclairer sur le poids des représentations collectives dans les perceptions individuelles, sur l'interaction quotidienne de savoirs multiples et d'une expérience concrète, voire

sur l'adéquation – ou l'inadéquation – d'une culture à la maîtrise d'un environnement¹⁰⁴.

Dans leur approche de la culture italienne, les voyageurs n'arrivaient donc pas vierges de toute idée préconçue, née souvent de leurs lectures antérieures. Certains d'entre eux se plaçaient d'emblée dans la lignée de voyageurs antérieurs, tel le rédacteur anonyme du *Journal d'un voyage que j'ay fait en Italie en 1713*, resté manuscrit. Les deux premières pages de son récit dressaient la liste des voyageurs célèbres ayant accompli avant lui le Grand Tour et dont il avait visiblement lu les récits¹⁰⁵. Il est intéressant de constater que la culture du voyageur était faite à la fois de récits de voyage français ou étrangers, tels ceux de Richard Lassels¹⁰⁶, de Maximilien Misson¹⁰⁷ ou de l'abbé Havard et d'Alexandre de Rogissart¹⁰⁸, mais aussi de dictionnaires de géographie ou de descriptions des monuments romains¹⁰⁹. S'il est difficile de savoir exactement l'usage fait de ces lectures et l'influence réelle qu'elles avaient effectivement sur les voyageurs, on peut en revanche relever certains cas de visiteurs voyant dans l'expérience viatique l'occasion de mettre à jour d'anciens récits, ce qui impliquait une lecture attentive et critique des ouvrages précédents. Comme l'indiquait le titre donné à son récit, Joachim Christoph Nemeitz considérait ainsi son témoignage comme un supplément aux textes de Maximilien Misson, Joseph Addison¹¹⁰ ou encore Gilbert Burnet¹¹¹, ce qui impliquait de corriger les erreurs des récits de ses prédécesseurs, mais aussi d'y ajouter des précisions et des mises à jour. Cela influait évidemment sur les éléments jugés dignes de figurer dans le récit et contribuait à en remettre en cause l'objectivité.

Même lorsque la relation de voyage n'était pas considérée comme un outil digne d'être mis à disposition du grand public, le simple fait de raconter l'expérience italienne comportait nécessairement une dimension sélective, qui rappelait l'impossibilité de faire

¹⁰⁴ SMITH (Marc H.), « Écritures et lectures italiennes de l'espace français au XVI^e siècle », dans BERTRAND (Gilles) (dir.), *La culture du voyage : pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX^e siècle*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 23.

¹⁰⁵ *Journal d'un voyage que j'ay fait en Italie en 1713*, Paris, BnF, Ms. 3210.

¹⁰⁶ LASSELS (Richard), *Voyage d'Italie contenant les mœurs des peuples, la description des villes, des capitales, des églises, des convents...*, trad. de l'angl., Paris : Billaine, 1671 [éd. orig. Londres, 1670], 2 t.

¹⁰⁷ MISSON (Maximilien), *Voyage d'Italie...*, op. cit., 3^e éd., La Haye : H. van Bulderen, 1698 [éd. orig. La Haye 1691], 2 vol.

¹⁰⁸ ROGISSART (Alexandre de) et HAVARD (abbé), *Les délices de l'Italie ou description exacte de ce pais, de ses principales villes et de toutes les raretez qu'il contient...*, Leyde : s. n., 1709 [éd. orig. Leyde, 1706], 6 t. en 4 vol.

¹⁰⁹ Étaient ainsi citées les œuvres de CORNEILLE (Thomas), *Dictionnaire historique et géographique*, Paris : J. B. Coignard, 1708, 3 vol. ; de FULVIUS (André), *Les antiquités de Rome en latin*, Venise : s. n., 1588 et de RAGUENET (François), *Les monuments de Rome...*, Paris : Vve Barbin, 1700, 355 p.

¹¹⁰ ADDISON (Joseph), *Remarks on several parts of Italy, etc., in the years 1701, 1702, 1703...*, Londres : J. Tonson, 1705, 303 p.

¹¹¹ BURNET (Gilbert), *Some letters containing an account of what seemed most remarkable in Switzerland, Italy, etc.*, Rotterdam : A. Acher, 1686, 307 p.

coïncider exactement expérience et récit de l'expérience. Lorsque le voyageur choisissait de publier le récit de son voyage, le poids des lectures antérieures et la distance avec l'expérience réelle étaient beaucoup plus marqués :

Occasion d'une observation directe, le voyage [...] présente aussi de gros risques à partir du moment où celui qui l'a fait en publie un récit. Alors peut s'insinuer le mensonge, les voyageurs ajoutant aux choses vues celles qu'ils auraient pu voir, se fiant à des auteurs dont la sincérité elle-même est suspecte, répétant d'un récit à l'autre une série de poncifs¹¹².

Deux phénomènes sont ici à l'œuvre : d'une part, le « conditionnement du regard » des voyageurs, qui peinent à s'extraire des idées préconçues nées de leurs lectures des guides et récits de voyage pour aborder l'Italie avec un œil et un esprit vierges, ce qui peut les conduire à percevoir et à décrire les originalités de ce pays de la même façon que leurs prédécesseurs. D'autre part, ce que Gilles Bertrand qualifie de « tentations de la fiction littéraire », qui vise à embellir le récit du voyageur d'éléments provenant non pas de l'observation directe mais des ouvrages antérieurs, de la rumeur populaire ou simplement de l'imagination de l'auteur.

Ces deux phénomènes expliquent la résurgence de stéréotypes dans ce type de sources, mais aussi dans toute la littérature liée au voyage, y compris les ouvrages à caractère romanesque (cf. *infra*). François Brizay a ainsi démontré que les récits de voyages publiés en français entre le milieu du XVII^e siècle et la fin du siècle suivant suivaient tous ou presque le même itinéraire : Gênes ou Turin puis la Toscane, Rome avec souvent un passage à Lorette, ville de pèlerinage, Naples avec éventuellement, au XVIII^e siècle, une visite de Pompéi ou une excursion géologique sur le Vésuve. Le voyage du retour comprenait le plus souvent une étape à Bologne et une autre à Venise avec un court séjour dans les villes de Terre ferme (notamment Padoue, Vérone et Vicence) avant un retour en France par Milan¹¹³. Le plan adopté pour la description des villes était lui aussi assez stéréotypé d'un récit à l'autre : Rome était généralement présentée en deux temps, d'une part la ville antique païenne et d'autre part la ville chrétienne, tandis que la description de Venise adoptait souvent la forme d'un rappel de la fondation de la cité, justifié par l'arrivée en bateau sur la Brenta et la description des lagunes, avant une évocation de l'histoire et du gouvernement de la République. Ces stéréotypes se retrouvent également dans l'usage d'un vocabulaire se répétant d'un volume à

¹¹² BERTRAND (Gilles), « Le voyage en Italie... », *art. cit.*

¹¹³ BRIZAY (François), « Peut-on mesurer l'influence qu'eurent en France les guides et récits de voyage en Italie du milieu du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle ? », dans BERTRAND (Gilles) (dir.), *La culture du voyage...*, *op. cit.*, p. 121-146.

l'autre, les villes étant par exemple régulièrement affublées des mêmes surnoms, rappelés par un voyageur en 1624¹¹⁴. Le choix des bâtiments décrits et les termes employés par les auteurs se retrouvaient également d'un récit à l'autre, ce qui laissait deviner une inspiration confinante parfois à la copie pure et simple¹¹⁵. Enfin, la littérature du voyage véhiculait des stéréotypes sur les Italiens eux-mêmes, insistant par exemple sur la jalousie et l'esprit vindicatif des habitants de la péninsule, ou fournissant un discours extrêmement formaté sur les courtisanes de Venise, que l'on retrouvait par ailleurs dans les récits romanesques. La relation des Italiens avec la religion resta également, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, un sujet récurrent des récits de voyage, l'évocation du Carnaval de Venise constituant pour une partie des auteurs l'occasion de s'étonner de la cohabitation d'une licence effrénée et d'une piété perçue comme particulièrement ostentatoire. La littérature de voyage exportait ainsi, sous le couvert d'une expérience vécue, toute une série de stéréotypes conditionnant le regard des voyageurs futurs, mais aussi des lecteurs qui ne feraient jamais le voyage d'Italie. Les poncifs sur les *ospedali*, dans lesquels on retrouvait des éléments empruntés au discours formaté sur les courtisanes ou les religieuses vénitiennes, faisaient partie de ces stéréotypes.

Il ne faut toutefois pas exagérer le rôle du discours des voyageurs dans la création de poncifs qui auraient conditionné le regard des lecteurs et permis une diffusion d'images fausses outre-monts. Selon Françoise Waquet, en effet, les voyageurs des XVII^e et XVIII^e siècles auraient moins été les créateurs que les relais d'une vision de l'autre véhiculant des stéréotypes formés antérieurement à eux, le voyage d'Italie ne faisant que renforcer leurs préjugés¹¹⁶. Dans le cas des *ospedali*, les poncifs apparaissant dans les récits des voyageurs étaient effectivement souvent le reflet d'une évolution de l'image de ces institutions à Venise même (cf. *infra*). Les voyageurs, écrivant *a posteriori* à partir de notes de voyage, brodaient sur un canevas de vérité, mais leurs témoignages doivent être considérés comme les

¹¹⁴ « Roma la santa ; Bressia, Parma e Mantua gloriosa ; Venetia ricca, saggia e signorile ; Napoli odorifero e gentile ; Fiorenza bella, tutto il vulgo canta ; Grandè Milano in Italia, si vanta ; Bologna grassa ; Ferrara civile ; Padoiia forte ; Genova di superbia, altiera Pianta ; Verona degna ; Siena del bel parlar, Luca industriosa ; Furlì, Pezaro e Ravenna benigna ; Il Senegalia del ariosa noiosa ; Capua amorosa ; Ancona del bel porto Pelegrino ; Fidelissimo Urbano ; Ascoli tondo e longo Racanate ; Le belle donne da Fano si dice ; Ma Siena poi, tra le altere più felice » (MONTS (DE), *Récit des choses remarquables qui sont en Italie*, s. l. : s. n., 1624, p. 29, cité par BRIZAY (François), « Peut-on mesurer l'influence... », *art. cit.*, p. 135).

¹¹⁵ Sur cette question, voir partie 2 chap. 2. Cette répétition pouvait également toucher les anecdotes rapportées par les voyageurs, destinées à donner un aspect vivant au récit mais qui n'étaient pas toujours authentiques. Dans la quatrième édition de son *Voyage d'Italie*, Maximilien Misson, non content de citer une chanteuse des Derelitti ayant arrêté depuis de nombreuses années toute activité musicale, reprenait aussi à son compte une anecdote sur les pèlerins de Lorette reportée par Gabriel d'Emiliane en 1693 (MISSON (Maximilien), *Voyage d'Italie...*, *op. cit.*, 4^e éd., La Haye : H. van Bulderen, 1691, t. 1, p. 377-378, cité par BRIZAY (François), « Peut-on mesurer l'influence... », *art. cit.*, p. 146).

¹¹⁶ WAQUET (Françoise), *Le modèle français et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des lettres (1660-1750)*, Rome : École française de Rome, 1989, p. 5.

ornements d'une mélodie : celle-ci constitue la ligne de chant, symbole des événements réels repérables grâce aux sources primaires ; ceux-là sont laissés à l'appréciation de l'auteur. Le voyageur disposait donc, tel l'artiste, de la possibilité de choisir à sa guise d'interpréter, de laisser dans l'ombre ou au contraire de mettre en pleine lumière tel ou tel aspect, faisant de son témoignage la trace d'une perception individuelle de Venise. À travers leurs écrits, les voyageurs contribuaient ainsi à propager à l'étranger une vision subjective de la République et de ses institutions musicales, parfois fort éloignée de la réalité mais qui constituait le matériau initial du mythe.

2. Des observateurs pointilleux

Certains voyageurs, qui considéraient probablement leurs récits comme de potentiels guides pour leurs successeurs, veillaient à mettre à jour les informations fournies par les témoignages antérieurs, en mentionnant par exemple les musiciennes les plus réputées d'un ou plusieurs *ospedali* ou celles qu'ils avaient pu entendre. Cette précision apparaissait dans plus d'un quart des documents évoquant l'activité musicale des *putte* et correspondait le plus souvent à la réalité. Dans les années 1720 à 1750, cette proportion atteignait la moitié, huit récits sur seize nommant au moins une chanteuse ou une instrumentiste. Les musiciennes les plus fréquemment citées étaient la célèbre violoniste de la Pietà Anna Maria, déjà virtuose lorsque Joachim Christoph Nemeitz vint à Venise et *maestra di coro* au moment du voyage de Charles de Brosses¹¹⁷ ; la chanteuse du même *ospedale* Apollonia, évoquée par Johann Joachim Quantz et Joachim Christoph Nemeitz en 1726 et Elisabetta Mantovani, chanteuse aux *Incurabili* mentionnée en 1739 par Charles de Brosses sous le surnom de « Zabetta » et évoquée deux ans plus tard par Joseph Spence sous le simple prénom d'« Isabetta ». Les qualificatifs hautement laudatifs attribués à ces trois musiciennes étaient le reflet exact de l'opinion commune au moment du séjour à Venise des voyageurs, et correspondait effectivement au sommet de la carrière des *putte*. De même, la sur-représentation des musiciennes de la Pietà dans les relations des voyages effectués entre 1720 et 1750, où neuf d'entre elles étaient citées nommément, contre cinq *putte* des *Incurabili*, trois des *Mendicanti* et aucune des *Derelitti*, correspondait parfaitement au statut et à la renommée des chœurs dans la première moitié du XVIII^e siècle (cf. *supra*).

¹¹⁷ WHITE (Micky), « Scenes from the life of Anna Maria “dal Violin” », dans GEYER (Helen) et OSTHOFF (Wolfgang) (dir.), *La musica negli ospedali / conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento* [colloque, Venise, 2001], Rome : Edizioni di storia e di letteratura, 2004, p. 83-110.

Les voyageurs citant nommément les musiciennes des *ospedali* offraient ainsi un instantané exact de la situation des chœurs, mais pouvaient également se montrer visionnaires, tel Charles de Brosses affirmant préférer « la Margarita des Mendicanti » à « la Zabetta des Incurables »¹¹⁸. De fait, Margarita Buonafede commençait alors une carrière de soliste qui, pour n'avoir pas duré longtemps, marqua durablement son *ospedale*. En affirmant la préférer à une chanteuse déjà réputée depuis plusieurs années, Charles de Brosses se démontrait à la fois un mélomane avisé et un témoin indépendant, qui ne se contentait pas de répéter les récits antérieurs.

La précision des témoignages dépendait évidemment de l'intérêt de l'auteur pour l'objet musical, mais aussi des possibilités qu'il avait d'obtenir des informations telles que le nom des musiciennes, qui n'étaient pas encore inscrits systématiquement sur les livrets dans la première moitié du XVIII^e siècle. C'est sans doute ce qui explique les mentions allusives de Johann Caspar Goethe à deux instrumentistes des Incurabili « très virtuoses, l'une du violon et l'autre de l'orgue, et deux chanteuses qui mériteraient des louanges particulières »¹¹⁹, ces dernières étant également citées par Mary Wortley Montagu, qui les comparait à Faustina Bordoni et Francesca Cuzzoni¹²⁰. Les informations fournies par les livrets et les partitions de la fin des années 1730 laissent supposer qu'il s'agissait très probablement d'Elisabetta Mantovani et d'Emilia Cedroni, actives comme solistes aux Incurabili dans les années 1730-1740 et dont les talents vocaux étaient particulièrement réputés¹²¹.

L'intérêt des voyageurs pour l'activité musicale des *ospedali* se lisait également à travers la mention des œuvres entendues dans l'une ou l'autre chapelle. Si la plupart des témoignages restaient extrêmement vagues, évoquant « un concert » (Mary Wortley Montagu), « d'excellentes musiques » (Pietr Andreevic Tolstoi) ou, au mieux, une forme musicale, certains voyageurs fournissaient à la fin du siècle des informations suffisamment précises pour qu'il soit possible d'identifier l'œuvre entendue. C'était le cas pour un oratorio évoqué dans un manuscrit anonyme rédigé en 1789 :

¹¹⁸ BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie...*, *op. cit.*, lettre XVIII, p. 243.

¹¹⁹ GOETHE (Johann Caspar), *Viaggio in Italia (1740)*, éd. par A. Farinelli, Rome : Reale Accademia d'Italia, 1933, lettre IV, 19 février 1740, p. 338-339.

¹²⁰ « Last night there was a concert of voices and instruments at the Hospital of the Incurabili, where there were two girls that, in the opinion of all people excel either Faustina or Cuzzoni, but you know they are never permitted to sing on any theatre » (MONTAGU (Lady Mary Wortley), *Letters from France and Italy, by Lady M. W. Montagu, 1739-1740*, Londres : J. Sharpe, 1820, lettre VIII, 29 mars 1740, vol. 1, p. 15-16).

¹²¹ Leur nom apparaissait en effet en 1739 sur la partition autographe du *Miserere* de Johann Adolf Hasse, ainsi que sur de nombreux livrets (cf. annexe 6).

Comme les théâtres sont fermés dans les grandes chaleurs, on donne des spectacles dans les églises. Nous avons assisté à une musique superbe et magnifiquement exécutée. Le sujet est Abraham, Sara et Agar. La pièce est en latin, imprimée et distribuée aux spectateurs. Ce n'est qu'un tissu de jalousie, de rivalité, de haines entre les deux femmes et d'amour le plus tendre pour Abraham. 3 [sic] filles du conservatoire ou hôpital ont exécuté avec beaucoup d'instruments cette pièce en deux actes. En France, nous ne prophanerions [sic] pas ainsi nos temples¹²².

Il s'agissait manifestement de l'oratorio mis en musique par Francesco Bianchi, *Agar fugiens in desertum*, chanté pour la première fois aux Mendicanti en 1785. Les rôles étaient tenus par Bianca Sacchetti, Teresa Almerigo et Giovanna Pavan (cf. annexe 6). Cette œuvre est la seule à correspondre aux personnages cités par le voyageur, les autres oratorios dont le sujet était extrait de l'histoire d'Abraham ayant tous un nombre différent de personnages ou un livret en langue vulgaire. L'écart chronologique entre le moment de la première exécution et la date du voyage, effectué en août 1789, s'expliquait sans peine par l'habitude, de plus en plus fréquente à la fin du XVIII^e siècle, de proposer au public des reprises d'anciennes œuvres, sans nécessairement publier un nouveau livret.

Au début de la décennie, William Beckford avait lui aussi assisté à un oratorio aux Mendicanti, en donnant une description suffisamment précise pour permettre son identification :

En deux heures, nous sommes parvenus sains et saufs aux Fondamente Nuove d'où nous sommes partis immédiatement pour nous rendre aux Mendicanti. On y écoutait un oratorio, *Sisera*. Son compositeur, un jeune homme, fit preuve de feu et d'originalité en en conduisant l'exécution, à quoi il faut ajouter une connaissance du cœur humain bien rare chez les maîtres les plus réputés. Les supplications du chef cananéen en fuite et mourant de soif, les manières insinuantes de Jahel, sa félonie patriotique comme le sommeil agité et de mauvais augure de son hôte sont admirablement exprimés : tout porte la marque d'un génie transcendant. Au cours du songe terrifiant de Sisara, j'ai plus d'une fois bondi de mon siège ; son affreux assassinat m'a paru quasiment réel si tragiques étaient les accents d'une musique dirigée à la perfection. On ne peut trop applaudir la Marchetti qui chantait le rôle de Sisara en servant le génie du compositeur avec ardeur et sentiment. Je regretterai peu de choses à Venise autant que ce conservatoire¹²³.

La date du voyage et la mention de Vincenza Marchetti dans le rôle de Sisera indiquent qu'il s'agissait de l'oratorio intitulé *De Morte Sisarae Chananeorum ducis*, mis en musique par Joseph Avanzini à l'occasion de la Pentecôte de 1780. Les rôles étaient tenus par Lucia

¹²² *Voyage en France et en Italie*, Paris, BnF, Ms Fr. n.a.f. 12035, fol. 312.

¹²³ BECKFORD (William), *Dreams, waking thoughts...*, *op. cit.*, lettre IX, 27 août 1781, p. 117.

Cassini, Antonia Lucovich, Cecilia Gavardina, Aurelia Barbaran, Andrianna Ferrarese, Teresa Almerigo, Vincenza Marchetti et Cecilia Giuliani (cf. annexe 6).

L'œuvre entendue par Johann Wolfgang Goethe en 1786 prête davantage à confusion¹²⁴. Deux oratorios conçus autour du personnage du roi Saül avaient en effet été écrits pour les Mendicanti dans les années 1780, le *Solemne Saulis votum* de Giovanni Valentini et le *Triumphus David de Goliath gigante* de Giuseppe Morosini (cf. annexe 6). Toutefois, la façon dont Johann Wolfgang Goethe évoquait la voix extraordinaire de la chanteuse jouant le roi Saül laisse supposer qu'il s'agissait de la première œuvre. Bianca Sacchetti était en effet une chanteuse exceptionnelle, plus que Teresa Almerigo qui tenait ce rôle dans l'oratorio *Triumphus David de Goliath gigante*. En outre, cette dernière chantait à la fois le rôle de Saül et d'Achinoam, ce que n'aurait pas manqué de mentionner le voyageur, qui indiquait simplement qu'« un contralto chantait le roi Saül », ce qui correspond également à la tessiture de Bianca Sacchetti. Enfin, l'affirmation selon laquelle ce rôle aurait été celui du « personnage principal du poème » confirme l'hypothèse selon laquelle l'oratorio entendu par Johann Wolfgang Goethe aurait bien été celui de Giovanni Valentini, et non celui de Giuseppe Morosini, centré sur l'histoire de David et Goliath.

Il est possible en revanche que cette œuvre soit l'une de celles citées par Friedrich Meyer, en visite à Venise en 1783 :

Tous les dimanches, les conservatoires exécutent des concerts spirituels – Heures privilégiées ! Je ne négligeai aucune occasion d'en jouir pendant mon séjour à Venise ; c'est à vous, aimables filles, que je dois ces joies de l'esprit qui ne m'ont plus été données depuis au même degré, à vous que j'admire, et en particulier à vos voix si pures, Cassini, Pavan et Pasquali ! Je l'entends encore dans la céleste musique du *David*, cette voix enchanteresse, quand dans le récitatif elle adressait à David ces mots : *te diligo*, avec l'accent de la tendresse la plus profonde et la plus suave, puis passait aussitôt à un adagio capable d'émouvoir l'homme le

¹²⁴ « *Der Plan in der Hand suchte ich mich durch die wunderlichsten Irrgänge bis zur Kirche der Mendicanti zu finden. Hier ist das Konservatorium, welches gegenwärtig den meisten Beifall hat. Die Frauenzimmer führten ein Oratorium hinter dem Gitter auf, die Kirche war voll Zuhörer, die Musik sehr schön, und herrliche Stimmen. Ein Alt sang den König Saul, die Hauptperson des Gedichtes. Von einer solchen Stimme hatte ich gar keinen Begriff ; einige Stellen der Musik waren unendlich schön, der Text vollkommen singbar, so italienisch Latein, daß man an manchen Stellen lachen muß ; die Musik aber findet hier ein weites Feld. Es wäre ein treffliche Genuß gewesen, wenn nicht der vermaledeite Kapellmeister den Takt mit einer Rolle Noten wider das Gitter und so unverschämt geklapp hätte, als habe er mit Schuljungen zu tun, die er eben unterrichtete ; und die Mädchen hatten das Stück oft wiederholt, sein Klatschen war ganz unnötig und zerstörte alle Eindruck, nicht anders, als wenn einer, um uns eine schöne Statue begreiflich zu machen, ihr Scharlachläppchen auf die Gelenke klebte. Der fremde Schall hebt alle Harmonie auf. Das ist nun ein Müsiker, und er hört es nicht, oder er will vielmehr, dass man seine Gegenwart durch eine Unschicklichkeit vernehmen soll, da es besser wäre, er ließe seinen Wert an der Vollkommenheit der Ausführung erraten. Ich weiß, die Franzosen haben es an der Art, den Italienern hätte ich es nicht zugetraut, und das Publikum scheint daran gewöhnt. Es ist nicht das einzige Mal, dass es sich einbilden lässt, das gerade gehöre zum Genuß, was den Genuß verdirt* » (GOETHE (Johann Wolfgang von), *Voyage en Italie...*, op. cit., 3 octobre 1786, p. 151-153).

plus insensible et d'arracher des larmes aux vieillards les plus froids. Dans une autre œuvre de musique sacrée, le *Sedecias* d'Anfossi, la Cassini chantait les prophéties et les malédictions de Jérémie avec une dignité, une vérité et une énergie bouleversantes, telles qu'on ne peut les entendre deux fois en sa vie¹²⁵.

La précision de ce témoignage, qui citait à la fois le titre des œuvres, leur compositeur et les interprètes, permet d'affirmer avec certitude que les deux oratorios évoqués étaient des reprises de pièces datant de la première moitié des années 1780¹²⁶. Le « *Sedecias* d'Anfossi » dans lequel « la Cassini chantait les prophéties et les malédictions de Jérémie » était celui de 1783, reprise de l'œuvre créée l'année précédente et dont les rôles étaient tenus par Teresa Almerigo, Lucia Cassini, Antonia Lucovich, Joanna Pavan et Francesca Tomii (cf. annexe 6). L'autre oratorio évoqué par Friedrich Meyer était sans aucun doute le *Triumphus David de Goliath gigante* déjà mentionné, où Lucia Cassini et Giovanna Pavan tenaient les rôles principaux. La mention de la « Pasquali » étonne davantage : la seule musicienne susceptible de répondre à ce sobriquet serait Domenica Pasquati, active aux Derelitti entre 1764 et 1774, il est surprenant de trouver une chanteuse mariée depuis dix ans, donc retirée de la vie musicale, mentionnée aux côtés des solistes les plus renommées des Mendicanti. On peut également s'interroger sur l'absence de Bianca Sacchetti parmi les musiciennes exceptionnelles mentionnées par un voyageur dont le témoignage semblait être, du moins dans sa partie vénitienne, un reflet exact de la situation vécue. On peut dès lors émettre l'hypothèse d'une mauvaise transcription du nom de la chanteuse par Friedrich Meyer ou d'une erreur de lecture de l'éditeur scientifique du journal de voyage, sans que cela explique de façon réellement satisfaisante le passage de « Sacchetti » à « Pasquali ».

Si Friedrich Meyer n'était pas musicien lui-même, il faisait néanmoins partie de la catégorie des amateurs éclairés capables et désireux de fournir ces informations musicales précises qui font de son récit de voyage une véritable mine pour l'historien. À cette catégorie appartenaient également Charles de Brosses, Pierre-Jacques Onésyme Bergeret de Grancourt¹²⁷, Joachim Christoph Nemeitz, Johann Jacob Wilhelm Heinse et Jean La Roche, qui se définissait lui-même comme un amateur¹²⁸. Parmi ces connaisseurs, le cas de Johann

¹²⁵ MEYER (Friedrich Johann Lorenz), *Les Tableaux d'Italie (Darstellungen aus Italien, 1792)*, éd. par E. Chevallier, Naples : Centre Jean Bérard, 1980, p. 28-29.

¹²⁶ Le mariage de Lucia Cassini en 1783, puis sa mort en 1787 rendait quoi qu'il en soit impossible toute référence à une œuvre postérieure.

¹²⁷ BERGERET DE GRANCOURT (Pierre-Jacques-Onésyme) et FRAGONARD (Jean-Honoré), *Journal inédit d'un voyage en Italie, 1773-1774*, éd. par M. A. Tornézy, Paris : Lumières-Imprimeries réunies May et Motteroz, 1895, 25 juillet 1774, p. 389-390.

¹²⁸ LA ROCHE (Jean), *Voyage d'un amateur des arts en Flandres, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoye, en Italie, en Suisse, fait dans les années 1775, 1776, 1777, 1778*, Amsterdam : s. n., 1783, vol. 3, p. 260.

Jacob Wilhelm Heinse est particulièrement intéressant : l'intérêt de l'auteur pour la musique transparaît dans plusieurs de ses œuvres, qu'il s'agisse d'un récit de voyage ou de simples pensées éparses. Les *ospedali* et leurs musiciennes étaient ainsi mentionnées à la fois dans son récit de voyage¹²⁹, dans sa correspondance et dans divers manuscrits conçus comme matériaux préparatoires à une œuvre demeurée inachevée. Ainsi, l'exemple de la voix d'Antonia Lucovich était convoqué pour appuyer une démonstration visant à donner à la musique une place de choix au sein des arts capables de provoquer des sensations atteignant véritablement le cœur de l'homme¹³⁰. Dans un autre manuscrit, Johann Jacob Wilhelm Heinse évoquait la carrière de Tommaso Traetta au sein des *Incurabili*¹³¹ et il citait de nouveau le talent de Lucia Cassini dans une lettre datée de 1781¹³².

Si ces amateurs fournissaient souvent des témoignages précis sur l'activité musicale dans les *ospedali*, les écrits les plus riches étaient la plupart du temps le fait de véritables connaisseurs, souvent théoriciens de la musique ou musiciens eux-mêmes. Leurs récits rendent compte d'une approche spécifique de l'objet musical, offrant un point de vue

¹²⁹ « *Die Hospitäler sind ein Meistersück guter Politik. Sie dienen zu doppeltem Zweck, zu einer Pflanzschule wohlunterrichteter Menschen, und zum Vergnügen der ganzen Stadt und Nazion. Von Menschenstimme geht in Venedig gewiss nicht so leicht etwas verloren, und die vollkommene ist eben so selten, als das Genie; es sind besondere Gaben der Natur. In diesen Hospitälern waren immer die grössten bekannten Meister, und suchten die Stimmen aus, und gaben Unterricht; als Hasse, Galuppi, u andre. Es ist zum Erstaunen, wie Zb. die Mädchen alli mendicanti ihre Musiken aufführen; alles ist wie gegossen, so stimmt alles zusammen, und so männlich und klassisch ist die Aufführung. Es ist eine wahre Herzenslust die jungen reizenden Kinder nach einander wie die Nachtigallen auftreten und mit einander wetteifern zu sehen. Das Herz wird zarter un [fol. 123] fühlbarer, wenn man sie hört, und man genießt im Taumel sein Daseyn weg. Das andre Geschlecht hat gewiss mehr Natur zu dieser Kunst, als die Männer, denen sie zu sehr blosses Spiel und fremd bleidt. Welch ein Contrealt ist die Bianca Sacchetti ! und mit wie viel Grazie und ächtem Gefühl ziert sie ihre Melodien aus ! ich habe nie eine so volle reine Stimme bey so vollkommener Kunst gehört; kein Ton und Tönchen falsch, keine Manier fade, alles wirkt auf Herz und Ohr. Und die Sklavonierin Antonia Lucovich ist ganz Gefühl, bey dem kruzem Umpfang ihrer Stimme entzückt sie doch das inner und treibt es herum mit ihrem griechisch süssen und silbernen Ton. Ach ! ich denke noch immer mit Wonne an den Psalm, den sir in der Charwoche bey der Aussetzung des Santissimi in der Nacht mit blosser Begleitung des Basses sang; ich hätte eine ägyptische Zwiefel bey dieser hohen Feyer anbeten können. Und Welch eine junge wahr haftige Nachtigall ist die Johanna Pavan, so recht ein junger Baum im saftigsten Zug ! Welch ein Metall von einer mächtigen Stimme ! Diese wird noch Wunderwerke, wie eine Heilige, u mehr als irgend eine verrichten. Und ähnlich ihr die launichte Theresia Almerigo. Schade, dass die Marchetti durch gieng die lyrische Schwärmerin, und nach ihr die Giuliana, eine schier gleiche Zauberin. Wie füllt noch meine Seele an ihr Stabat mater ! und ihr hohes Lied Salomons, und ihre Judith und so viel andre Sachen. Venedig ist doch ein rechter Wonnensitz, wenn man diese Dinge alle zusammen nimt, u sich Freunde macht. Ein sichrer Ruheplatz zum Genuss des Lebens gegen die Einfälle u Verstörungen aller Barbarey » (HEINSE (Johann Jacob Wilhelm), « Augenblickliche Bemerkungen auf meiner sehr schnellen Reise von Rom aus ferner von Florenz nach Deutschland vom 28 Julius bis zum 18 Septtr. 1783 von Florenz bis Düsseldorf », 2 août 1783, fol. 122v-123v, dans HEINSE (Johann Jacob Wilhelm), *Die Aufzeichnungen*, Munich / Vienne : Carl Hanser, 2003, vol. 1, p. 1248-1249).*

¹³⁰ HEINSE (Johann Jacob Wilhelm), « Erste noch rohe oder für mich auch schon reine Empfindungen und Gedanken über verschiedne Gegenstände, meistens Musik », fol. 49, dans HEINSE (Johann Jacob Wilhelm), *Die Aufzeichnungen...*, op. cit., vol. 2, p. 457-458.

¹³¹ HEINSE (Johann Jacob Wilhelm), « Auszüge aus dem Mercurial und andern ohne besondern Ernst und Zweck », fol. 40, dans HEINSE (Johann Jacob Wilhelm), *Die Aufzeichnungen...*, op. cit., vol. 1, p. 665.

¹³² Lettre de Johann Jacob Wilhelm Heinse datée du 21 janvier 1781, citée par Elisabeth Chevallier dans MEYER (Friedrich Johann Lorenz), *Les Tableaux d'Italie...*, op. cit., p. 245.

professionnel plutôt rare dans ce type de témoignages. Au-delà des informations souvent précises qu'il est possible d'extraire de leurs écrits, c'est la vision même qu'avaient les musiciens des *ospedali* qui faisaient de leur témoignage une source particulièrement intéressante.

3. Un cas particulier : le témoignage des musiciens

Un certain nombre de voyageurs, sans être eux-mêmes musiciens professionnels, avaient une connaissance particulièrement étendue de l'objet musical qui les démarquait des simples amateurs. Pierre-Jean Grosley, de passage à Venise en 1758, figure ainsi dans la *Biographie universelle des musiciens* de François-Joseph Fétis¹³³ au titre du précis d'histoire de la musique annexé à son récit de voyage, dans lequel nombreuses sont les mentions aux musiciens italiens¹³⁴. Ange Goudar, qui évoque également l'activité musicale des *putte* dans plusieurs des ouvrages publiés sous son nom ou sous celui de son épouse¹³⁵, fait lui aussi partie des théoriciens de la musique cités par François-Joseph Fétis¹³⁶. Si aucun de ces deux voyageurs ne donne d'information spécifique sur les œuvres jouées dans les *ospedali* au moment de leur passage à Venise ou sur l'identité des exécutantes, leurs témoignages sont toutefois très précis sur l'organisation des concerts, le style musical des œuvres et les conditions de vie des *putte*.

À cette même catégorie de témoins privilégiés appartenait le comte Richard Edgcumbe, qui obtint en 1784 le privilège d'être admis, avec d'autres visiteurs britanniques, à l'intérieur des Mendicanti où il assista à un concert privé¹³⁷. Il y entendit également l'oratorio *Samson*, qu'il écrivait à tort être de Ferdinando Bertoni, la confusion étant probablement née du fait que le maître de chœur en avait dirigé l'exécution¹³⁸. En dépit de cette erreur et de l'absence de précisions sur l'identité des musiciennes, l'ouvrage dans lequel était transcrit ce

¹³³ FÉTIS (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^e éd., Paris : F. Didot, 1867, t. IV, p. 427.

¹³⁴ GROSLEY (Pierre-Jean), *Nouveaux mémoires, ou observations sur l'Italie et les Italiens, par deux gentilshommes suédois*, Londres : J. Nourse, 1764, vol. 2, p. 52-57.

¹³⁵ GOUDAR (Ange) [pseud. J.J. Sonnette], *De Venise. Rémarques sur la musique et la danse ou Lettres de M.r G... à Milord Pembroke*, Venise : Ch. Palese, 1773, lettre I, 10 juin 1773, p. 46-47 ; GOUDAR (Ange) [pseud. J.J. Sonnette], *Supplément au supplément sur les Remarques sur la musique et la danse ou Lettres de M.r G... à Milord Pembroke*, [Venise], 1774, lettre XII, p. 55-59.

¹³⁶ FÉTIS (François-Joseph), *Biographie universelle...*, op. cit., t. IV, p. 378.

¹³⁷ EDGCUMBE (Richard, comte de Mount), *Musical reminiscences of an old amateur chiefly respecting the Italian opera in England for fifty years, from 1773 to 1823*, Londres : W. Clarke, 2^e éd., 1827, p. 42.

¹³⁸ L'œuvre entendue par le voyageur britannique était certainement une reprise de l'oratorio composé trois ans auparavant par Francesco Piticchio (*Samson. Actio sacra. Cantabitur a piis virginibus choristis Sancti Lazari Mendicantium. Modos fecit D. Franciscus Piticchio musices magister panormitanus*, Venise : s. n., 1781, 16 p.).

témoignage était l'œuvre d'un véritable connaisseur de la chose musicale. Les jugements qu'il portait sur la musique et les musiciens de la fin du XVIII^e siècle et du début du siècle suivant traduisaient une longue expérience des concerts, mais également une réflexion théorique approfondie bien que peu visionnaire.

Un autre Britannique, Robert Bargrave, qui passa près d'un an à Venise entre mars 1655 et février 1656, offre un témoignage particulièrement intéressant, à la fois par sa précocité et par la précision des mentions relatives à la musique¹³⁹. Issu d'une famille d'amateurs, le marchand britannique était lui-même passionné de musique. Ses récits de voyage, fourmillaient d'indications sur les œuvres entendues au cours de ses voyages vers le Levant, la précision avec laquelle l'auteur décrivait le style des compositions ou la voix des chanteurs dénotaient une grande habitude de la chose musicale. En outre, Robert Bargrave prenait un soin particulier à ne pas répéter les guides et récits de voyage déjà existants, n'indiquant que ce qui lui semblait réellement novateur ou original, ce qui fait de son récit un témoignage particulièrement bien documenté. Son évocation des *ospedali*, si elle ne concernait que les Mendicanti et la Pietà, donnait ainsi une description extrêmement précise et technique de la voix de l'une des chanteuses, qualifiée de façon inexacte de religieuse, ce qui indiquait une attention davantage portée à la musique elle-même qu'à la condition sociale ou institutionnelle de ses exécutantes¹⁴⁰.

Le comte de Caylus et William Beckford fournissent deux autres exemples de connaisseurs particulièrement impliqués dans la vie musicale de leur époque. Le voyage d'Italie aurait permis au premier de découvrir l'art musical, les jugements sur les concerts entendus dans la péninsule faisant preuve, selon Maurice Barthélemy, « d'un esprit indépendant »¹⁴¹. L'intérêt du jeune aristocrate pour la musique, dont se faisait l'écho son

¹³⁹ BARGRAVE (Robert), *The travel diary of Robert Bargrave, Levant merchant (1647-1656)*, éd. par M. G. Brennan, Londres : The Haklyut Society, 1999, p. 229-230. Pour une étude des indications musicales apparaissant dans le récit, voir TILMOUTH (Michael), « Music on the travels of an English merchant : Robert Bargrave (1628-1661) », dans *Music and letters*, vol. 53-II, 1972, p. 143-159.

¹⁴⁰ « Here in a famous nunns way of singing, I observd her excellency above others : first in a soft stealing fall from "d" through "c" into "b flat". 2^{ly} : In trilling, when usually she made first three offers and then quickned her trills by degrees, beating strongest upon the higher halfe noat, and rather slow then quick ; in which she seemd to govern her voice by the motion of her tongue. 3^{ly}. In repicates, singing the first song, the second ecchoing, and the third very strong ; falling at the close into a soft trillo. 4^{ly}. After a pause, shee would rise in a third, drawing the noat as in length so in strength, and trilling at the last. 5^{ly}. In falling a running sixth, swift and strong. 6^{ly}. In drawind out a melting noat from a strong to faint. 7^{ly}. In the common close she often trilld, not in "a" but in "b" to end in "g" and sometimes would begin to trill in "b flat" and steale it insensibly into "a" before she cload in "g". Lastly in expressing of words by singing according to theyr sence, as Morire dolefully, Sospiri sighingly, and Ridendo laughingly » (BARGRAVE (Robert), *The travel diary...*, p. 229-230).

¹⁴¹ BARTHÉLEMY (Maurice), « Le comte de Caylus et la musique », dans *Revue belge de musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 44, 1990, p. 6.

récit de voyage¹⁴², se lisait également dans les dîners « du bout du banc » auxquels il conviait artistes et écrivains, à charge pour chacun des commensaux d'écrire une chanson¹⁴³. Compositeur amateur, le comte de Caylus s'intéressait également à la musique en archéologue, publiant en 1754 un court essai sur la musique antique et tentant de reconstituer les instruments trouvés en fouilles¹⁴⁴.

C'est toutefois la musique contemporaine qui suscita chez lui la plus intense réflexion critique, le mélomane écrivant au milieu des années 1740 une *Lettre sur l'origine de la musique* et faisant publier dix ans plus tard par l'abbé François Arnaud une *Lettre sur la musique* dont il était le dédicataire. Ces deux écrits sur la musique paraissaient à une période marquée par de grandes querelles entre partisans de la musique française et tenants de la musique italienne : conflit entre Ramistes et Lullistes dans les années 1730, querelle des Bouffons entre 1752 et 1754 et opposition des Gluckistes et des Piccinistes dans les années 1770¹⁴⁵. La *Lettre sur l'origine de la musique* prenait le contre-pied des positions de Jean-Jacques Rousseau et affirmait la primauté de la nature sur l'art, le talent inné étant jugé supérieur à l'artifice de la composition¹⁴⁶, mais l'auteur ne prenait partie ni pour la musique française, ni pour la musique italienne, le but du conte étant de souligner le lien existant entre la musique et l'amour¹⁴⁷. En 1754, la *Lettre sur la musique* de l'abbé Arnaud reprenait l'opinion du comte de Caylus en affirmant la primauté de la musique instrumentale sur la musique vocale, véritable révolution dans la hiérarchie musicale qui allait conduire au triomphe de la musique symphonique¹⁴⁸. Plus qu'un amateur éclairé, le comte de Caylus pouvait donc être considéré comme un véritable théoricien de la chose musicale, impliqué dans les querelles du XVIII^e siècle et faisant montre d'une grande modernité dans sa pensée musicale.

William Beckford, dont le témoignage sur les *Mendicanti* a déjà été évoqué, était lui-même un compositeur prolifique, admirateur de Mozart duquel il affirmait avoir reçu, enfant, des

¹⁴² CAYLUS (Anne Claude Philippe, comte de), *Voyage d'Italie, 1714-1715*, éd. par A. Pons, Paris : Libr. Fischbacher, 1914, 422 p.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁴⁴ CAYLUS (Anne Claude Philippe, comte de), « De l'amour des beaux-arts et de l'extrême considération que les Grecs avaient pour ceux qui les cultivaient », dans *Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. 21, 1754, p.174-190.

¹⁴⁵ Pour un résumé des querelles musicales au XVIII^e siècle, voir DIDIER (Béatrice), *La musique des Lumières : Diderot, « L'Encyclopédie », Rousseau*, Paris : Presses universitaires de France, 1985, 478 p.

¹⁴⁶ CAYLUS (Anne Claude Philippe, comte de), « Lettre sur l'origine de la musique », dans CAYLUS (Anne Claude Philippe, comte de), *Œuvres badines complètes*, Amsterdam / Paris : Visse, 1787, vol. VI.

¹⁴⁷ Pour une analyse de l'œuvre, voir HERMAN (Jan), « Le comte de Caylus et la musique », dans CRONK (Nicholas) et PEETERS (Chris) (dir.), *Le comte de Caylus : les arts et les lettres* [colloque, Anvers, 2000], Amsterdam : Rodopi, 2004, p. 154-159.

¹⁴⁸ ARNAUD (François, abbé), *Lettre sur la musique à Monsieur le Comte de Caylus*, s. l. : s. n., 1754, cité par HERMAN (Jan), « Le comte de Caylus... », *art. cit.*, p. 160.

leçons de composition¹⁴⁹. Formé à la musique dès son plus jeune âge, il commença semble-t-il à composer lors de son voyage en Italie, en 1780-1781. De fait, l'inspiration italienne était clairement revendiquée dans la lettre datée du 27 août 1781 et mentionnant « la composition d'un chœur pour ces mêmes amazones », les *putte* des Mendicanti¹⁵⁰. Cette expérience de la composition donnait à son témoignage une valeur particulière, William Beckford joignant à la curiosité du voyageur l'oreille exercée de l'amateur.

Jean-Jacques Rousseau, Johann Wolfgang von Goethe et Johann Friedrich Armand von Uffenbach faisaient eux aussi partie de ces compositeurs amateurs portant sur la musique italienne un jugement particulièrement averti. L'activité de compositeur et de théoricien de la musique de Jean-Jacques Rousseau est bien connue, mais on trouve davantage la trace de son expertise dans ses écrits polémiques ou dans son *Dictionnaire de musique* que dans ses *Confessions*, qui fournissent des *ospedali* une image relativement terne. Les noms des musiciennes mentionnées étaient tous imaginaires et le témoignage n'avait qu'une valeur documentaire très relative, mais il est essentiel pour comprendre l'intensité de l'émotion ressentie par le voyageur lors de sa visite¹⁵¹. Le récit de Johann Wolfgang Goethe, d'une portée moins romanesque, reflète lui aussi la vision d'un mélomane averti, passionné de musique et en contact avec de nombreux compositeurs¹⁵². La mention de l'adaptation parfaite du texte de l'oratorio au chant traduisait l'intérêt du voyageur pour les textes des œuvres musicales, qui n'étonnera guère de la part d'un auteur ayant consacré 1/5^e de sa production dramatique totale aux livrets d'opéras ou d'œuvres lyriques¹⁵³. Collectionneur et facteur d'instruments, Johann Friedrich Armand von Uffenbach avait quant à lui axé l'ensemble de son récit de voyage sur la musique¹⁵⁴. Si l'on en croit l'attitude d'Antonio Vivaldi qui, aux dires du voyageur, lui avait apporté dix *concerti grossi*, prétendant « que ceux-ci avaient été composés expressément pour [lui] » et voulant lui « apprendre incontinent à les jouer », il est

¹⁴⁹ « He [Mozart] passed some time at Fonthill, having been engaged, though quite a child, to give me – his junior by four or five years – lessons of composition. We renewed our acquaintance at Vienne, where I found him as strange, as melancholy, but more wonderful than ever » (note manuscrite de William Beckford, cité par OLDMAN (Cecil B.), « Beckford and Mozart », dans *Music and letters*, vol. 47-II, 1966, p. 110). L'ensemble des œuvres composées par William Beckford a été édité par Maxwell Steer sous le titre *Beckford editions*, éd. par M. Steer, Tisbury : M. Steer, 1999, 5 vol.

¹⁵⁰ BECKFORD (William), *Dreams, waking thoughts...*, *op. cit.*, lettre IX, 27 août 1781, p. 118.

¹⁵¹ Sur cette question, voir partie 2, chap. 2.

¹⁵² GOETHE (Johann Wolfgang von), *Voyage en Italie...*, *op. cit.*, p. 151-153.

¹⁵³ VALENTIN (Jean-Marie), « Goethe librettiste », dans BANOUN (Bernard) et CANDONI (Jean-François) (dir.), *Le monde germanique et l'opéra : le livret en question*, Paris : Klincksieck, 2005, p. 437.

¹⁵⁴ UFFENBACH (Johann Friedrich Armand von), *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach: Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a. M. 1712-1716*, éd. par E. Preussner, Cassel et Bâle : Bärenreiter / Verlag, 1949, 195 p.

probable que Johann Friedrich Armand von Uffenbach ait été un fort bon musicien, capable de porter un jugement particulièrement juste sur la musique entendue en Italie¹⁵⁵.

Si les écrits des théoriciens de la musique et des musiciens amateurs apportent une vision intéressante des institutions musicales vénitiennes, ceux des musiciens professionnels constituent également un corpus de témoignages particulièrement significatifs. Notons que la plupart des références aux *ospedali* figurent non pas dans leurs récits de voyage, mais dans des écrits théoriques sur la musique, voire dans des autobiographies. Seul le témoignage de Charles Burney, déjà évoqué, fait exception, mais le voyageur anglais ne s’y présentait jamais comme un musicien professionnel, préférant être considéré comme un historien et théoricien de la musique¹⁵⁶. Le premier témoignage de musicien professionnel relatif aux *ospedali*, bien qu’allusif, date de 1713 et se réfère à la possibilité pour les musiciennes vénitiennes de chanter la musique sacrée, devenant ainsi « le plus bel ornement de Dieu »¹⁵⁷. Si le témoignage de Johann Mattheson ne fournit guère d’informations sur les *putte* elles-mêmes, il est en revanche très éclairant sur l’adaptation qui pouvait être faite du modèle vénitien outre-monts. Lorsque le musicien devint maître de chapelle à la cathédrale de Hambourg, en 1715, il s’inspira visiblement de l’exemple vénitien pour faire tenir à des femmes trois des rôles de son oratorio de Noël, chose inédite dans les églises luthériennes de la ville. Selon son biographe, cette innovation aurait été directement issue des pratiques utilisées dans les *ospedali*, le compositeur ayant certainement pris conscience à Venise de l’attrait qu’exerçait sur les auditeurs la pratique musicale féminine¹⁵⁸.

Si le flûtiste Johann Joachim Quantz évoquait lui aussi les *putte*, son témoignage restait suffisamment vague pour qu’il soit impossible de déterminer s’il était de première main

¹⁵⁵ *Ibid.*, fol. 671.

¹⁵⁶ « Obéissant à une logique de dissimulation et de glorification personnelle, les journaux de voyage ont donc en partie pour mission de faire oublier que leur auteur exerçait, en Angleterre, le même métier que les innombrables chanteurs, violonistes et organistes qu’il vit et entendit sur le continent. De ce point de vue, la comparaison entre la version manuscrite et la version publiée de son journal d’Italie est édifiante, puisqu’à aucun moment Burney ne voulut révéler à son lecteur qu’il avait fait de la musique, tout au long de son voyage, avec ses collègues français et italiens. Loin de s’enorgueillir d’avoir accompagné au clavecin un chanteur comme Guarducci ou un violoniste comme Nardini, qui jouissaient pourtant d’un prestige considérable, il expurgea soigneusement tous ces passages de son texte imprimé, se rangeant du même coup dans la cohorte des *gentlemen* qui sillonnaient le continent sans autre but que de s’ouvrir l’esprit aux idées nouvelles » (NOIRAY (Michel), « Introduction », dans BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l’Europe des Lumières*, éd. par M. Noiray, Paris : Flammarion, 1992, p. 16).

¹⁵⁷ « *Zu verwundern ist das Republicquen nicht an den Königen aller Republicquen, ich meine an dem klugen und delicioesen Venedig ein löbliches und rühmliches Exempel in Anbauung dergleichen Seminarien zu Gottes Ehre und der Menschen Wohlgefallen, nehmen; sondern im Gegenteil die Dona Dei fast mit Füßen treten unter nichtigen, scrupuleusen und heuchlerischen Verwand bei Frauen-Zimmer zur Kirchen-Music admittiren, und den Gottesdienst also des besten Ornats berauben wollen* » (MATTHESON (Johann), *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hambourg : B. Schillers Wittwe, 1713, p. 206).

¹⁵⁸ CANNON (Beekman C.), *Johann Mattheson, spectator in music*, Yale : Yale University press, 1947, p. 50.

ou s'il se contentait de reprendre des écrits antérieurs¹⁵⁹. Les témoignages de la seconde moitié du siècle, en revanche, se révèlent particulièrement intéressants. En visite à Venise en 1763, le compositeur et violoniste Karl von Dittersdorf écrivait ainsi dans son autobiographie toute sa déception en entendant les *putte*, expliquant en expert pourquoi la musique comme la technique vocale n'étaient pas à la hauteur de la réputation des chœurs vénitiens¹⁶⁰. De fait, il est probable qu'il ait assisté à un oratorio à la Pietà, dont le chœur vocal était réellement déliquescent dans les années 1760. Cela indique que l'information sur l'état réel des chœurs était longue à franchir les Alpes, le musicien affirmant avoir « entendu longtemps auparavant, à Vienne, que Agli Incurabili et Alla Pietà [sic] possédaient un orchestre et un chœur composés de femmes, qui surpassaient tous les autres orchestres et les autres chœurs pour les voix et l'exécution »¹⁶¹.

Dans les années 1790, deux autres musiciens donnaient des informations précises et actualisées sur les *ospedali* et leurs musiciennes. Dans son périodique musical, Johann Friedrich Reichardt évoquait ainsi la décadence des chœurs hospitaliers et rappelait quelques-unes de leurs spécificités passées, en particulier la présence de voix de ténor et de basse et la composition uniquement féminine de l'orchestre¹⁶². La faillite des *ospedali* qui avait conduit les gouverneurs à licencier les professeurs était évoquée, ce qui indiquait une connaissance relativement actualisée des événements. La mention de l'exécution d'un oratorio aux Incurabili était toutefois incompatible avec la date de rédaction de l'article, toute activité oratoriale s'étant achevée dans cet *ospedale* en 1788. Les indications fournies par le musicien dataient ainsi probablement de son voyage en Italie, en 1783, soit huit ans avant la parution du témoignage. Il n'en reste pas moins significatif d'une volonté de donner des informations exactes, hors de toute vision mythique des institutions vénitiennes, ce qui fait de cet écrit une source intéressante. À la même période, Ernst-Ludwig Gerber citait dans son dictionnaire des compositeurs l'une des *putte* des Mendicanti, Bianca Sacchetti¹⁶³. Cette rare mention d'une femme, qui de surcroît n'était pas compositrice mais uniquement exécutante, reflétait

¹⁵⁹ QUANTZ (Johann Joachim), « Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf... », *art. cit.*, t. 1, p. 232-233.

¹⁶⁰ « *What a fraud it was ! The oratorio was a very poor affair; the violins were out of tune the whole time, and when an air was in the key of P fa or E la fa, they were an eight or actually a quarter of a tone too sharp. Their tempi, too, seemed to me all wrong; sometimes they wobbled, sometimes they dragged, sometimes they hurried. Barring two singers, one a pure soprano and the other a full contralto, there was nothing worthy of the least attention* » (DITTERSDORF (Karl von), *The autobiography of Karl von Dittersdorf, dictated to his son*, trad. de l'all., Londres : Bentley and son, 1896, p. 108-109).

¹⁶¹ *Ibid.em.*

¹⁶² REICHARDT (Johann Friedrich), *Musikalisches Kunstmagazin*, nouv. éd., Hildesheim : G. Olms, 1969 [éd. orig. Berlin, 1782-1791], vol. 1, p. 17-18.

¹⁶³ GERBER (Ernst-Ludwig), *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, nouv. éd., Leipzig, 1812 [éd. orig. Leipzig, 1790-1792], vol. 1, col. 388.

combien la réputation de certaines filles du chœur avait pu s'étendre loin des frontières de la République Sérénissime. Elle était aussi le signe d'un retour vers l'utilisation par les théoriciens et les rédacteurs d'articles musicaux d'informations de seconde main, provenant parfois d'une source unique, en l'occurrence le témoignage de Johann Friedrich Reichardt. À l'expérience vécue se substituait la compilation de sources antérieures, ce qui constituait l'une des raisons de l'écart toujours plus grand observable entre la réalité des *ospedali* et sa transcription dans les écrits des voyageurs, des amateurs ou des musiciens.

III. Le hiatus entre mythe et réalité

La pratique du récit de voyage « se fonde sur un leurre dont personne n'est dupe : l'illusion référentielle. Elle consiste à faire croire que l'espace réel peut être atteint à travers l'écriture » (Monfort). L'écrivain-voyageur voudrait transmettre au lecteur le référent réel, mais il ne peut en communiquer qu'une représentation parmi tant d'autres. Face aux difficultés de son projet référentiel, il recourt sans cesse à des énoncés de substitution. En ce sens, « l'écriture du récit de voyage, estime Montalbetti, se heurte à une aporie : son alternative est ou bien de dire les choses comme elles sont, et de rater la littérarité, ou bien de se constituer comme texte littéraire, et de rater la littéralité »¹⁶⁴.

La difficulté de rendre compte de l'expérience vécue n'était pas uniquement liée à la forme du récit, puisqu'une partie des stéréotypes sur l'Italie en général, et Venise en particulier, se retrouvait également dans les journaux de voyage manuscrits ou dans les récits à caractère romanesque. En réalité, s'ils n'en étaient pas nécessairement à l'origine, les voyageurs contribuaient à exporter hors d'Italie une image faussée, reflet du mythe constitué progressivement à partir de la somme de ces représentations.

L'un des éléments les plus frappants de l'incapacité de nombreux témoins à rendre compte de la réalité de leur voyage se trouve dans la persistance d'une image idéalisée de l'activité musicale des *ospedali* dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, alors même qu'elle périlait. Le décalage entre référent et signifiant est ici d'autant plus évident qu'il se double d'un écart temporel important, comme si la réalité de la situation des *putte*, perçue à travers

¹⁶⁴ RAJOTTE (Pierre), « Rendre l'espace lisible : le récit de voyage au XIX^e siècle », dans *Studies in Canadian literature*, vol. 23-1, 1998, p. 146.

les brumes d'un mythe bien constitué, ne pouvait être appréhendée qu'après une importante prise de distance, spatiale ou temporelle.

1. Mythe et poncifs

La figure des femmes musiciennes, liée à l'image des sirènes, aux muses et, dans le cadre religieux des *ospedali*, à celle des anges musiciens, était intrinsèquement liée aux représentations mythologiques de la musique. Consciemment ou non, les voyageurs faisaient régulièrement appel à ces figures connues afin de trouver, dans leur culture personnelle, des référents communs. Afin de faire partager à leurs éventuels lecteurs ou à leurs correspondants leur expérience vénitienne, ils recouraient ainsi à la métaphore ou à la comparaison, ce qui entraînait nécessairement un certain décalage avec le réel. Charles de Brosses, par exemple, tentait de décrire la forme du *concerto grosso* en parlant d'une « espèce de musique que nous ne connaissons point en France et qui [lui paraissait] plus propre que nulle autre pour les petits jardins. Ce sont de grands concertos où il n'y a point de *violino principale* »¹⁶⁵.

Cette nécessité de recourir à des figures connues pour décrire un phénomène perçu comme original, voire étrange, avait souvent une incidence négative sur la précision des témoignages, dans lesquels se multipliaient les stéréotypes, souvent copiés d'un texte sur l'autre. Ces stéréotypes faisaient partie du discours sur les *ospedali* exporté hors d'Italie et étaient donc intégrés dans la construction d'une image mythique des musiciennes de Venise, qui engendrait à son tour de nouvelles idées fausses sur les *putte*. L'exemple le plus parlant de ce mouvement incessant entre mythe et poncif s'attache à la description de la qualité des musiciennes, présentées tour à tour comme des religieuses et comme des femmes de mauvaise vie. On peut aisément concevoir qu'il soit difficile pour un étranger de comprendre la semi-clôture dans laquelle vivaient les pensionnaires des *ospedali* : pour un observateur non averti, l'impression ressentie en entendant, depuis une église, des musiciennes dissimulées derrière des grilles et exécutant uniquement de la musique sacrée, était certainement fort proche de celle donnée par des religieuses chantant l'office des heures. L'interdiction théorique de rencontrer les musiciennes et les informations partielles que les voyageurs pouvaient recueillir sur la nécessité pour elles de conserver leur virginité ou sur la difficulté d'obtenir des autorisations de sortie se mêlaient pour donner au visiteur étranger l'impression familière de fréquenter un couvent.

¹⁶⁵ BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie...*, *op. cit.*, lettre XVIII, p. 243.

Cela explique la fréquence avec laquelle les témoignages recouraient au vocabulaire monastique pour évoquer les *ospedali*. Au milieu du XVII^e siècle, Robert Bargrave utilisait les termes couvents (*nunneries*) et religieuses (*nuns*), de même que Petr Andreevic Tolstoï en 1698¹⁶⁶. Au siècle suivant, bien que les *ospedali* soient mieux connus des voyageurs, la même inexactitude se retrouvait sous la plume du baron de Poellnitz¹⁶⁷, de Charles de Brosses¹⁶⁸, de Eyles Yrwin¹⁶⁹, d'August Fryderky Mozsynski¹⁷⁰ et James Robson¹⁷¹ tandis que Johann Friedrich Armand von Uffenbach et Johann Caspar Goethe utilisaient le terme de « cloître »¹⁷². Certains voyageurs, percevant sans doute quelque incohérence dans ces soi-disant couvents qui laissaient se marier leurs religieuses, tentaient de comprendre ce qu'étaient ces établissements, ou du moins d'indiquer à leurs lecteurs qu'il ne s'agissait pas de monastères traditionnels. Edward Wright écrivait ainsi que « bien qu'elles n'aient pas prononcé de vœux », les musiciennes étaient dissimulées aux regards des auditeurs¹⁷³, tandis que Friedrich Meyer, bien qu'employant le terme de « couvent » et décrivant des « jeunes filles en habit de religieuses », expliquait par l'absence de discipline le comportement scandaleux des *putte*, probablement perçues comme des sortes d'oblates¹⁷⁴.

La confusion des étrangers face à des institutions qu'ils peinaient à comprendre et à décrire explique l'apparition de jugements négatifs. Alors qu'elles étaient souvent perçues, au XVII^e siècle et pendant la première moitié du XVIII^e siècle, comme d'industrielles petites orphelines, des vierges consacrées à la musique, voire des religieuses ayant fait vœu de chasteté, les *putte* furent de plus en plus assimilées des jeunes filles légères jouissant d'une grande liberté. Pierre-Jean Grosley, le premier, jetait l'opprobre sur « une éducation qui paraît plus propre à former des Laïs et des Aspasiaes, que des religieuses ou des mères de famille »,

¹⁶⁶ BARGRAVE (Robert), *The travel diary...*, *op. cit.*, p. 229-230 ; TOLSTOÏ (Petr Andreevic), *Il viaggio in Italia...*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁶⁷ POELLNITZ (Carl Ludwig, baron de), *Lettres et mémoires...*, *op. cit.*, vol. II, p. 113.

¹⁶⁸ BROSSES (Charles de), *Lettres familières d'Italie...*, *op. cit.*, lettre XVIII, p. 242-243.

¹⁶⁹ YRWIN (Eyles), *Voyage à la mer Rouge, sur les côtes de l'Arabie, en Egypte et dans les déserts de la Thébaïde ; suivi d'un autre, de Venise à Bassorah par Latiquée, Alep, les déserts, etc. dans les années 1780 et 1781*, 3^e éd., Paris : Briand, 1792, t. 2, p. 243.

¹⁷⁰ MOSZYNSKI (August Fryderky), *Journal de voyage en France et en Italie (1784-1786)*, Cahier VII, p. 121, Cracovie, Bibliothèque des Princes Czartoryski, Ms 1535. Je suis redevable à Guillaume Calafat qui m'a communiqué en avant-première ce texte, en cours d'édition.

¹⁷¹ ROBSON (James), *Journal*, 1787, 24 août 1787, fol. 28v, Londres, British Library (BL), Ms. Add. 38887.

¹⁷² UFFENBACH (Johann Friedrich Armand von), *Die musikalischen Reisen...*, *op. cit.*, fol. 671 ; GOETHE (Johann Wolfgang von), *Voyage en Italie...*, *op. cit.*, 3 octobre 1786, p. 152.

¹⁷³ WRIGHT (Edward), *Some observations made in travelling through France, Italy, etc. in the years 1720, 1721 and 1722*, 2^e éd., Londres : A. Millar, 1764, vol. 1, p. 80.

¹⁷⁴ « Les jeunes filles sont confiées à l'autorité d'une abbesse qui néglige par trop la discipline. Il leur est permis de porter un habit séculier lorsqu'elles paraissent en public et bien des regards brillants sous le voile ne dissimulent pas que le vœu de chasteté est inconnu dans le couvent » (MEYER (Friedrich Johann Lorenz), *Les Tableaux d'Italie...*, *op. cit.*, p. 28).

rappelant ainsi l'association traditionnelle entre pratique musicale féminine et légèreté de mœurs¹⁷⁵. Eyles Yrwin, qui assistait à un concert aux Derelitti en 1781, confirmait ce point de vue, suggérant quant à lui que les musiciennes entretenaient des liaisons rien moins qu'honnêtes avec leurs protecteurs, patriciens ou citoyens, parfois gouverneurs d'*ospedale* :

Les cantatrices que nous avons déjà entendues dans l'église nous régalerent de nombre d'airs sérieux et comiques, tous infiniment agréables. C'étaient les écolières de Sachini. Ce célèbre artiste, qui lève par ses talents tant de contributions dans les pays étrangers, se fait, dans le sien, un plaisir de les consacrer gratuitement à l'amusement de ses compatriotes. L'une de ces cantatrices était sur le point de se marier avec le maître de musique dont je viens de parler. Comme on nous avait prévenus que ces enfants des arts étaient aussi, par malheur pour elles, les enfants de l'amour, nous avons d'abord été surpris de l'élégance de leur ajustement ; mais notre étonnement cessa bientôt, en apprenant que la plupart d'entre elles avoient une espèce d'entreteneur, sous un titre plus honnête. Comme leurs *protecteurs* (c'est le nom de *decorum* de ces utiles Messieurs), ils ont, à certaines heures, la liberté de les visiter dans leur couvent, et elles-mêmes, elles ont assez souvent celle d'en sortir, il ne paraît pas que ces sortes de liaisons nuisent le moins du monde à leur réputation : elles ne les empêchent pas non plus de trouver un établissement, comme le mariage de l'écolière de Sachini en est la preuve et l'exemple¹⁷⁶.

La mention d'airs comiques était visiblement destinée à lier abandon de la musique religieuse et décadence des mœurs des musiciennes, assimilant celles-ci à des actrices de théâtre. Ange Goudar, en dénonçant le « brigandage » de la musique italienne, insistait lui aussi sur cet aspect et dénonçait la liberté dont jouissaient les filles du chœur des *ospedali* :

Les quatre hôpitaux conservatoires de Venise firent chorus à cette corruption. L'Emilia et la Polonia firent autant de bruit dans leurs cloîtres que la Faustina en faisait sur le théâtre d'Angleterre, ou de Pologne. [...] Le violon, la flûte, le hautbois, le tympanon, l'orgue, le chalumeau, étaient tous du genre féminin ; on y priait Dieu avec beaucoup de gaieté, car c'était toujours sur le ton d'un rigodon ou d'un menuet. Les actrices de ce spectacle spirituel ne se voyaient qu'au travers d'une grille. Il fallait cependant que les nobles Vénitiens qui étaient leurs gouverneurs, les vissent de plus près, puisque l'organiste de ces conservatoires qui dirigeait l'orchestre, se trouva enceinte au grand scandale de celles qui ne l'avaient pas encore été. [...] Les tymbales, les tambours, les trompettes, se firent encore entendre dans les temples où on se rendit avec autant de gaieté qu'au théâtre, parce qu'on y exécutait la même musique¹⁷⁷.

¹⁷⁵ GROSLEY (Pierre Jean), *Nouveaux mémoires...*, op. cit., t. 2, p. 53.

¹⁷⁶ YRWIN (Eyles), *Voyage à la mer Rouge*, op. cit., p. 244-245.

¹⁷⁷ GOUDAR (Ange) [pseud. J.J. Sonnette], *Le brigandage de la musique italienne*, Paris : s. n., 1777, p. 53.

L'accusation était renforcée par les termes assimilant les musiciennes à des religieuses (« couvent » chez Pierre-Jean Grosley, « cloîtres » chez Ange Goudar), les gouverneurs étant alors accusés d'ajouter le blasphème à l'incontinence.

À la fin du XVIII^e siècle, de telles suppositions se trouvaient non seulement sous la plume des voyageurs étrangers, mais également sous celle des contemporains vénitiens : en 1770, Antonio Piazza consacrait une partie de son roman *L'impresario in rovina* à l'histoire imaginaire de Patagiuro Cacomagiri, gouverneur d'*ospedale* amoureux d'une fille du chœur et expulsé en raison de sa conduite scandaleuse¹⁷⁸. Quelques années plus tard, la *Gazzetta urbana* dressait des musiciennes des *ospedali* un portrait où la galanterie l'emportait sur le talent¹⁷⁹ :

Ces caméléons amoureux vont aux Mendicanti, plus que pour la belle voix de Bianchetta, pour le beau visage de Bettina ou de Marieta et, une fois fini l'oratorio, ils courent se masser en file indienne devant la porte pour dévorer des yeux les beautés qui sortent de l'église, et leur laisser un sentier si étroit pour leur passage qu'elles ne peuvent se soustraire à la revue habituelle.

À la fin du siècle, l'opinion selon laquelle la qualité des exécutions musicales avait été remplacée par la galanterie des musiciennes semblait définitivement implantée dans l'esprit des visiteurs, comme l'indique par exemple le témoignage de Johann Friedrich Reichardt écrivant en 1791 que les *putte* « ne se maintiennent essentiellement que par le service d'un discours galant et ne considèrent la musique que comme le ver de l'hameçon pour attraper le poisson »¹⁸⁰.

Cette évolution de l'image des musiciennes était certainement due à l'introduction dans les œuvres sacrées d'éléments issus de la musique profane, à la multiplication des concerts privés au cours desquels étaient chantés des airs d'opéra et à la carrière de chanteuses lyriques effectuées dans la seconde moitié du siècle par une partie des *putte*. Elle était aussi symptomatique de la transmission, d'un écrit à l'autre et de Venise à l'étranger, d'une image faussée des *ospedali*, chroniques et récits de voyage fonctionnant alors comme des miroirs déformants.

¹⁷⁸ PIAZZA (Antonio), *L'impresario in rovina ovvero Gl'intempestivi amori di Patagiuro*, Venise : Fratelli Bassaglia - Giovanni Gatti, 1784, 88 p.

¹⁷⁹ *Gazzetta urbana*, 26 avril 1788, citée par TASSINI (Giuseppe), *Feste, spettacoli, divertimenti, e piaceri degli antichi veneziani*, réimpr. [de l'éd. de Venise, 1891], Venise : Filippi, 1961, p. 165.

¹⁸⁰ REICHARDT (Johann Friedrich), *Musikalisches Kunstmagazin...*, op. cit., vol. 1, p. 17-18.

2. Un aveuglement volontaire ?

Faut-il pour autant en déduire, comme le faisait Giuseppe Baretti, qu'il ne faut faire aucun cas « des relations de nos voyageurs, quoique constamment uniformes et écrites du ton le plus tranchant et le plus décisif : ils ne voyent rien, n'examinent rien, et se copient honteusement les uns les autres »¹⁸¹ ? La visée polémique du texte et les exemples déjà étudiés de voyageurs apportant des témoignages véritablement documentés et conformes à la réalité vécue durant leur séjour vénitien semblent invalider l'opinion de Giuseppe Baretti. Toutefois, un élément mérite d'être examiné attentivement. En effet, les mentions des *ospedali* dans les relations de voyage se multiplient au XVIII^e siècle, notamment après 1750, comme l'illustre la figure 16. Cela s'explique par divers facteurs, le premier étant la mise en place d'une véritable stratégie par les gouverneurs des quatre *ospedali*, tendant à faire de leurs institutions des écoles de musique et des lieux de concerts réputés¹⁸². Le second facteur est celui de la diffusion de la connaissance des *ospedali* par le biais des correspondances mais aussi des récits et des guides de voyage qu'emportaient avec eux les visiteurs. Prenant souvent modèle pour leurs propres écrits sur les relations de voyage antérieures, qu'ils confirmaient ou réfutaient, les voyageurs évoquaient à leur tour les lieux visités, contribuant ainsi à une augmentation exponentielle du nombre de citations au XVIII^e siècle.

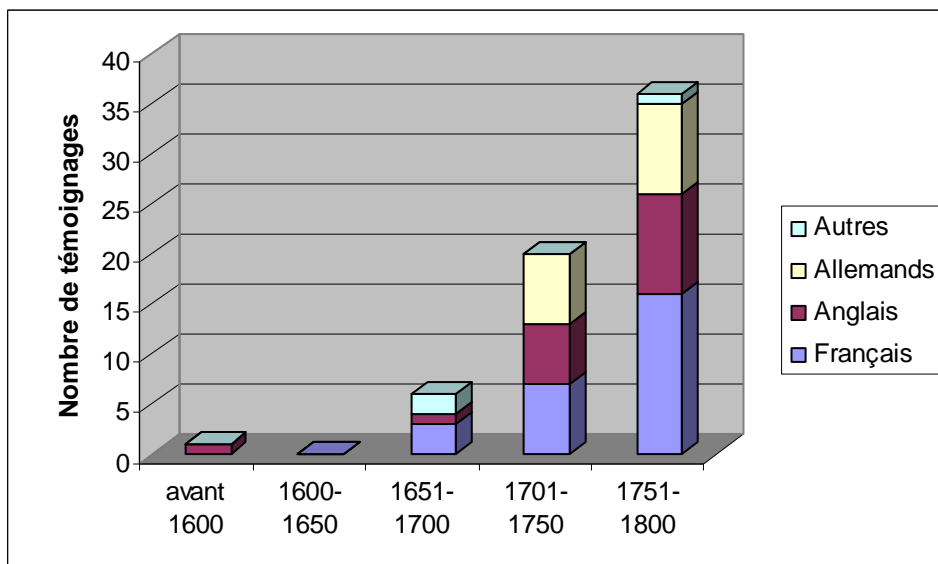


Figure 16 : Mentions des *ospedali* dans les écrits des étrangers

¹⁸¹ BARETTI (Giuseppe), *Les Italiens, ou mœurs et coutumes d'Italie*, trad. de l'angl., Genève : s.n., 1773, p. 213.

¹⁸² Sur cette question, voir partie 2, chap. 2.

Cependant, les écrits des voyageurs ne rendent pas compte des difficultés rencontrés par les chœurs au XVIII^e siècle, en particulier dans les années 1710 et à la fin des années 1770. Théoriquement, il devrait être possible de retrouver la trace de ces crises dans les témoignages des visiteurs, mais une lecture attentive de leurs récits n'indique aucun changement significatif du discours tenu sur les chœurs des *ospedali* avant les années 1790¹⁸³. Plus encore, le nombre des écrits évoquant les chœurs aurait dû diminuer, si ces derniers ne faisaient plus partie des étapes indispensables du séjour vénitien et ne présentaient plus qu'une offre musicale médiocre. On observe au contraire que le nombre de récits évoquant la musique hospitalière augmente de façon significative dans les années 1710-1720, puis entre 1730 et 1750 et enfin de 1770 à 1780 (cf. figure 17).

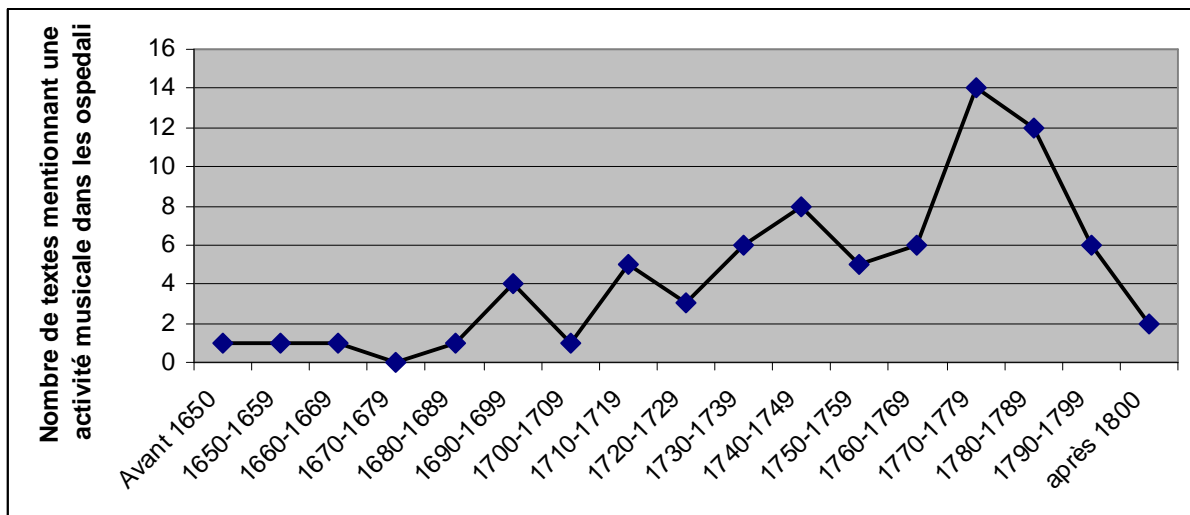


Figure 17 : Mentions de l'activité musicale des *ospedali* dans les écrits des voyageurs (décennie par décennie)

Les premières mentions d'une baisse de la qualité de l'offre musicale des *ospedali* datent des années 1790 et sont toutes dues à des témoins avertis, souvent eux-mêmes musiciens. Il est vrai que dès 1770, Charles Burney avait écrit sa déception en entendant le chœur de la Pietà, mais son témoignage était unique parmi un concert de louanges soulignant les qualités de l'orchestre ou le talent des chanteuses (cf. *supra*). À la fin du siècle, en revanche, le nombre de témoignages diminuait et parmi ceux qui mentionnaient les chœurs, le pourcentage de critiques était plus important. En 1791, Johann Friedrich Reichardt donnait ainsi des quatre *ospedali* visités plusieurs années auparavant une image fort négative :

¹⁸³ On peut certes lire la multiplication des affirmations selon lesquelles l'activité musicale des *putte* influeraient sur leur moralité comme une conséquence de la baisse du niveau des chœurs, les visiteurs se focalisant alors davantage sur les mœurs des musiciennes que sur leur talent, mais cela reste anecdotique.

Dans les quatre conservatoires *Ospedale dei Mendicanti*, *Degli Incurabili*, *Della Pietà* et à *Giovanni e Paolo*, on n'entend plus que de la musique moins bonne. Il y avait des asiles d'enfants trouvés dans lesquels toutes les jeunes filles étaient éduquées pour la musique, la voix ou un talent pour un instrument. Les chœurs étaient occupés par des voix de soprano et de contralto, mais il y avait aussi parmi les jeunes filles quelques voix de ténor intéressantes et qui, grâce à une *affectation* ponctuelle, exerçaient souvent comme voix de basse. De même, l'orchestre était exclusivement occupé par des femmes qui jouaient de tous les instruments à cordes, même de la grande contrebasse, et de tous les instruments à vent habituels et cela, souvent avec une force et un feu tels que l'on ne peut en attendre que de dames italiennes. Il y avait dans chaque conservatoire plusieurs bons professeurs de chant et de musique et pour les instruments, et un chef d'orchestre particulier qui était le président de toute l'école et composait pour elles. Elles ont presque toutes fait faillite. Elles n'ont plus de président ni de vrais professeurs¹⁸⁴.

Karl von Dittersdorf, qui visita Venise en 1763 mais dont les impressions de voyage ne furent publiées de façon posthume qu'en 1801, écrivait lui aussi sa déception en entendant le chœur de la Pietà qui lui avait été présenté à Vienne comme exceptionnel (cf. *supra*).

Trois témoignages de musiciens venaient ainsi confirmer l'état déliquescents des chœurs dans les années 1760, 1770 et 1780. Or, à la même période, la totalité des autres témoignages soulignaient l'extraordinaire qualité des musiciennes des *ospedali* : François-Michel de Rotrou, qui se rendit à Venise la même année que Dittersdorf, ne tarissait pas d'éloges sur les *putte*¹⁸⁵ ; Ann Miller, entendant un concert à la Pietà moins d'un an après Charles Burney, disait qu'« il y avait de la très bonne musique, à la fois vocale et instrumentale », tandis que Johann Jacob Wilhelm Heinse, exact contemporain de Johann Friedrich Reichardt, décrivait de façon enthousiaste le chœur des Mendicanti :

Dans ces maisons hospitalières se trouvaient toujours les maîtres reconnus comme les plus grands, ils sélectionnaient les voix et donnaient un enseignement ; ainsi Hasse, Galuppi et autres. Il est étonnant, par exemple, de voir comment les jeunes filles des Mendicanti produisent leurs musiques, comme tout est fluide, comme tout l'ensemble s'accorde, combien l'exécution est humaine et classique. C'est une vraie joie pour le cœur que de voir les charmants jeunes enfants entrer en

¹⁸⁴ REICHARDT (Johann Friedrich), *Musikalisches Kunstmagazin...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 17-18.

¹⁸⁵ « Les fêtes et dimanches nous étions pareillement fort exacts à nous rendre les soirs dans les églises des hôpitaux, surtout les quatre principaux qui sont lo Spedale della Pietà, lo Spedaletto, Gl'incurabili, Mendicanti, où nous entendions de très bonne musique, tant vocale qu'instrumentale, exécutée par des jeunes filles bâtarde ou orphelines, avec la même précision que celle des maîtres les plus habiles. On les élève dans ces hôpitaux par charité et dès leur tendre jeunesse, on les y instruit dans la musique vocale et instrumentale, et on peut dire qu'elles y réussissent parfaitement. Elles jouent toutes sortes d'instruments, même du cor de chasse. Parmi les chanteuses, il se trouve de très belles voix. Je ne crois pas avoir entendu, en Italie, de voix qui m'ait flatté davantage que celles des demoiselles de l'hôpital Gl'incurabili. La célèbre Gabriela que j'ai entendue à Naples et qui passe pour la plus belle voix d'Italie, ne m'a pas fait un plaisir aussi inexprimable. Il y a toujours à ces hôpitaux, les samedis soirs et les fêtes et dimanches, grand concours de monde et d'étrangers pour entendre ces aimables sirènes » (ROTROU (François-Michel de), *Voyage d'Italie*, *op. cit.*, p. 147).

scène les uns après les autres comme des rossignols et rivaliser entre eux. Le cœur devient plus tendre et plus sensible en les entendant et l'on jouit de l'étourdissement où l'être est jeté. Cet autre sexe est certainement plus naturel pour cet art que les hommes auxquels un jeu très subtil reste étranger. Quel contralto que la Bianca Sacchetti, et avec quelle grâce et sentiment de respect exécute-t-elle ses mélodies. Je n'ai jamais entendu une voix d'une telle pureté et un art aussi parfait ; pas la moindre fausse note, aucune fadeur, tout agit sur le cœur et l'ouïe. Et Antonia Lucovich de Slavonie est tout sentiment ; elle enchante par la remarquable étendue de sa voix qu'elle émet avec son intonation douce et argentine de grecque. Je pense toujours avec ravissement au psaume qu'elle chanta lors de la semaine sainte pendant la célébration nocturne des *Sanctissimi*, avec le seul accompagnement de la basse. J'avais pu lors de cette grande solennité adorer un duo égyptien. Et vraiment quel jeune rossignol est la Johanna Pavan, aussi droite qu'un jeune arbre s'élançant plein de sève. Quel éclat d'une voix puissante. Celle-ci atteindra encore un travail prodigieux telle en quelque sorte une sainte ! Et pareille à elle la capricieuse Theresia Almerigo. Dommage que l'enthousiasme lyrique ait abandonné la Marchetti et après elle la Giuliana, une également pure enchanteuse. Combien son *Stabat Mater* emplît encore mon âme, et son excellent chant de Salomon, et sa Judith et tant de nombreuses autres choses. Venise est véritablement un lieu enchanteur quand on peut appréhender à la fois toutes ces choses et se créer de la joie, un véritable endroit reposant pour jouir de la vie contre tous les accidents et troubles de toute barbarie¹⁸⁶.

Si l'on compare ce hiatus entre la réalité des chœurs et leur représentation dans les écrits des voyageurs aux omissions présentes dans certains récits, il est possible d'émettre l'hypothèse d'une approche nationale des *ospedali*. Ainsi les voyageurs originaires des pays germaniques étaient-ils plus nombreux à mentionner le battement de mesure « à l'italienne », qui leur semblait étrange car il ne correspondait pas à leur façon habituelle de marquer le temps musical. Johann Wolfgang von Goethe, par exemple, notait son agacement en entendant le maître de chœur frapper la mesure et non la battre en levant simplement son rouleau de notes, comme il était d'usage dans le Nord de l'Europe :

La jouissance aurait été parfaite, si le maudit chef d'orchestre n'avait battu la mesure avec un rouleau de notes contre la grille, avec un bruit aussi imprudent que s'il avait eu à faire à des écoliers, à qui il aurait donné une leçon ; et les chanteuses avaient répété souvent le morceau, ses claquements étaient absolument inutiles et gâtaient tout l'effet, comme si quelqu'un pour rendre sensible la beauté d'une statue, lui collait aux articulations des lambeaux d'écarlate. Ce son étranger détruit toute l'harmonie. Et c'est un musicien, et il n'entend pas cela, ou plutôt il veut qu'on soit contraint, par une inconvenance, de remarquer sa présence, alors qu'il ferait mieux de laisser pressentir sa valeur à la parfaite exécution de l'œuvre. Je sais que c'est la façon des Français, mais je ne l'aurais pas attendue des Italiens et

¹⁸⁶ HEINSE (Johann Jacob Wilhelm), « Augenblickliche Bemerkungen... », *op. cit.*, vol. 1, p. 1248-1249.

le public y semble accoutumé. Ce n'est pas la seule fois où on lui fait accroire que fait partie de la jouissance ce qui justement la détruit¹⁸⁷.

Un visiteur français, Pierre-Jean Grosley, mentionnait lui aussi une façon incongrue de battre la mesure qu'il qualifiait de napolitaine et à laquelle il n'était visiblement pas habitué :

La plus brillante musique [...] est exécutée, et pour la partie vocale, et pour la partie instrumentale, uniquement par les filles de la maison, que l'on voit à travers la grille garnie d'un crêpe léger, se trémousser, et se donner tous les mouvements qu'exige l'exécution de la musique la plus vive : le tout presque toujours à l'italienne, c'est-à-dire, sans battement de mesure. Un de ces motets que nous entendîmes, manqua en grande partie, parce que le Scarlatti la battait à la napolitaine: c'est-à-dire, en employant le *levé* ou les autres Italiens employent le *frappé*¹⁸⁸.

Qualifié de « napolitain » par Pierre-Jean Grosley et de « français » par Johann Wolfgang von Goethe, le battement de mesure n'était que l'un des détails par lesquels s'affirmait la différence nationale. Cela ne suffit pas à justifier l'hypothèse selon laquelle les visiteurs auraient été, selon leur nationalité, plus ou moins bien intentionnés à l'égard des chœurs. L'aveuglement dont semblait faire preuve une partie d'entre eux s'explique donc par d'autres critères, dont n'est pas absente la force d'inertie du mythe.

De fait, si l'on considère que le regard avec lequel les voyageurs abordaient les *ospedali* était conditionné par leurs lectures antérieures, il était logique qu'ils éprouvent quelque difficulté à percevoir la réalité d'institutions dont ils s'étaient déjà forgés une image avant même de s'y rendre. En outre, tous n'étaient certainement pas capables de porter un jugement juste sur une exécution musicale de haut niveau, certains d'entre eux se contentant de répéter comme une invocation l'opinion d'amateurs venus avant eux entendre les *putte*. Enfin, il n'est pas impossible que les visiteurs, en particulier ceux qui, comme Ann Miller, avaient souhaité assister à un concert privé, aient eu l'impression de se dédire s'ils admettaient que la musique entendue n'était pas à la hauteur de leurs espérances. Un dernier élément à prendre en compte était le décalage temporel entre l'expérience vécue et la retransmission de cette expérience, dont Karl von Dittersdorf et Johann Friedrich Reichardt constituent deux exemples particulièrement parlants. En effet, le premier écrivait avoir entendu « longtemps auparavant, à Vienne » des commentaires très élogieux sur les musiciennes des *Incurabili* et de la *Pietà* et avoir été déçu lorsqu'il les avait réellement

¹⁸⁷ GOETHE (Johann Wolfgang von), *Voyage en Italie...*, *op. cit.*, t. 1, p. 152-153.

¹⁸⁸ GROSLEY (Pierre-Jean), *Nouveaux mémoires...*, *op. cit.*, t. 2, p. 52-53.

entendues, ce qui laissait supposer que l'actualisation des informations circulant sur les chœurs n'était pas systématique¹⁸⁹. L'opinion du musicien lui-même, qui apparaissait dans l'autobiographie, dictée à la fin de sa vie à son fils, n'était publiée qu'en 1801, près de trente ans après son voyage en Italie. De même, Johann Friedrich Reichardt écrivait-il en 1791 seulement ses impressions de voyage, alors que son séjour italien datait de 1783. La possibilité pour les lecteurs ne faisant pas le déplacement jusqu'à Venise de connaître l'état réel des chœurs était donc différée par les délais de mise à disposition de l'information.

3. La persistance d'une image fictive

Un lazzi de Scaramouche ou d'Arlequin, une compilation à dos de basane et le bruit d'un coche doré dans la rue, une belle partition manuscrite de grave oratorio, les vocalises d'une mélodie aux ailes d'argent et un cadran solaire au mur de quelque ancienne villa à trompe-l'œil, de la poussière, du luxe et du loisir, Volta et sa grenouille, Silvia et son sourire : au XVIII^e siècle, c'est l'Italie[...].

Et voici, à la tête de cette Italie qui, dans un siècle prosaïque de raison, est seule à demeurer fidèle au sourire des choses ; qui, ayant donné au monde Virgile, Pétrarque et Raphaël, avec Paisiello et Cimarose, se met encore une fois à reflourir comme un printemps ; dans cette vieille Italie érudite et frivole, mélomane, comique et conquise, une ville est debout, qui la résume, qui s'appartient toute à elle-même et se ressemble tout-à-fait : c'est Venise¹⁹⁰.

Cent ans après la chute de la République, le mythe musical de Venise continuait de prospérer, écrivains et chroniqueurs présentant de la ville du XVIII^e siècle une image de plus en plus marquée au sceau de la réinterprétation fantasmatique. La vision romantique de la ville, qui voulait voir en Venise un symbole mortifère, n'était pas absente de cette relecture des dernières années de la République à la lueur de sa décadence supposée.

Le chroniqueur vénitien Giuseppe Foppa se faisait lui aussi le chantre de la mélancolie, regrettant un passé mythifié dans lequel les *ospedali* apparaissaient comme un élément essentiel du prestige de l'ancienne République. Après avoir évoqué le talent des musiciennes, dont il soulignait le rôle dans les festivités organisées par la République pour ses visiteurs illustres, l'auteur insistait sur la célébrité « non ordinaire » des chœurs que prouvait selon lui la collaboration des « maîtres absolus de la musique italienne » à l'activité des *ospedali*¹⁹¹. Le riche champ lexical de la fatalité convoqué par Giuseppe Foppa et les « regrets » qu'il éprouvait à devoir évoquer la fin de ces institutions, dont le déclin semblait

¹⁸⁹ DITERSDORF (Karl von), *The autobiography...*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁹⁰ MONNIER (Philippe), *Venise au XVIII^e siècle*, Paris : Complexe, 2001 [éd. orig. Lausanne, 1907], p. 1-3.

¹⁹¹ FOPPA (Anton Giuseppe), *Memorie storiche sugli stabilimenti per la musica eretti a Venezia*, 1840, Venise, VMC, Cod. Cicogna, 3276-33, fol. 7-7v.

presque annoncer celui de Venise elle-même, disaient assez combien les *ospedali* étaient perçus, quelques décennies à peine après leur fermeture, comme le symbole de l'âge d'or musical de la République¹⁹². Une forme de construction légendaire était déjà à l'œuvre, le chroniqueur n'hésitant pas à présenter comme une généralité un fait resté somme toute très circonscrit, la contribution désintéressée d'une partie des maîtres de chœurs au maintien de l'activité musicale des chœurs après que ceux-ci eussent fait faillite¹⁹³.

Cette vision mythifiée des chœurs et de leurs musiciennes au XVIII^e siècle n'était pas uniquement l'apanage des Vénitiens affligés par la perte de souveraineté de leur République. Certains voyageurs contribuaient eux aussi à transmettre une image recomposée et souvent idéalisée des *ospedali*. En 1847, Arsène Houssaye consacrait ainsi un chapitre de son récit de voyage à évoquer la ville telle qu'elle était, selon lui, cent ans auparavant :

Il y a cent ans, c'était encore l'art et le luxe qui gouvernait à Venise. On se ruinait royalement pour dorer les lambris, les plafonds et les cadres de son palais. Vous ne devineriez pas ce que devenaient les bâtards ou les orphelines abandonnées par leur famille à la sollicitude de la République. On avait bâti pour elles des hospices où elles n'avaient d'autres devoirs à remplir qu'à chanter la gloire de Dieu et la gloire de Venise. Aussi c'était dans ces hospices comme un perpétuel concert d'anges. Les séraphins du paradis de saint Pierre, les péris du paradis de Mahomet ne vous ont jamais, dans vos rêves, donné l'idée de cette radieuse musique. Elles étaient toutes belles, parce que le génie des arts couronnait leur front et rayonnait dans leurs yeux. Elles étaient vêtues de blanc, et portaient dans les cheveux un bouquet de grenades. Elles jouaient du violon, de la flûte de l'orgue, du hautbois, du violoncelle. « Il n'y a, dit de Brosses, si gros instrument qui puisse leur faire peur ; leurs voix sont adorables pour la tournure et la légèreté. La Zabetta est surtout étonnante par l'étendue de la sienne et les coups d'archet qu'elle a dans le gosier. Pour moi, je ne fais aucune doute qu'elle n'ait avalé le violon de Somis »¹⁹⁴.

Au-delà de l'idée de décadence, latente dans le texte, c'est une vision véritablement paradisiaque que proposait le voyageur des *ospedali* et de leurs musiciennes. Elles étaient en effet présentées de façon presque désincarnée, n'ayant d'autre devoir que celui de « chanter la

¹⁹² « *Ma siamo al punto di dover con rammarico chiudere il fatto riguardante li tri istituti Incurabili, Mendicanti e Ospedaletto con instanti avvenimenti. Cessi nell'anno 1777 per imparabile fatalità l'amministrazione di quegli Istituti ; furono licenziati i maestri e le figlie restarono sotto la tutela di se medesime, quanto alla musica. [...] Considerazione fatale di tutte le umane cose ! Ogni corpo fisico e morale comincia, cresce, declina, e finisce. Duole di chiudere quest'argomento con una fatalità appunto che tolse a Venezia una quasi unicità nella soppressione dei tre stabilimenti sopraenumerati [...] Resta poco quello della Pietà diretto dal signore Giannagostino Perotti, maestro primario della ora S. M. Basilica di S. Marco. Asseri egli dunque da per suo onde almeno in quello si conservi la illustre memoria in Venezia dei tre soppressi ansidetti Istituti » (Ibid., fol. 7-8).*

¹⁹³ « *Ma che ? La celebrità di essi istituti chiamò infiniti maestri a dare a quei cori le loro composizioni gratuitamente onde procurarsi credito e profitto nè teatri d'Italia » (Ibid., fol. 7).*

¹⁹⁴ HOUSSAYE (Arsène), *Voyage à Venise*, [Paris] : Sartorius, 1850, p. 74-75.

gloire de Dieu et la gloire de Venise », l'exercice de la musique expiant la souillure originelle de leur naissance. C'était là ignorer les réelles conditions de vie des *putte* au profit d'une démonstration visant à démontrer le goût des Vénitiens pour le luxe et les arts. L'accent était mis sur les aspects du mythe ayant connu la plus grande fortune au XVIII^e siècle, comme en témoignent les nombreuses références aux écrits antérieurs qui parcourent le récit. Ainsi, l'aspect irréel des musiciennes, renforcé par leur dissimulation derrière des grilles, est souligné par Arsène Houssaye, qui les compare à des anges, des séraphins, des muses accompagnées par « le génie des arts ». La référence à Jean-Jacques Rousseau, transparente, faisait toutefois la transition avec des créatures de chair et de sang, dont le voyageur décrivait, avec les mots de Charles de Brosses, le costume et la beauté. La référence aux houris du paradis islamique et l'allusion à peine voilée à la sensualité émanant des instrumentistes, qui pratiquaient une certaine confusion des genres en jouant sur des instruments traditionnellement considérés comme masculins, traduisaient également un autre aspect du mythe des *putte* au XVIII^e siècle qui chargeait leur activité musicale d'une forte connotation érotique¹⁹⁵. En quelques phrases, Arsène Houssaye résumait ainsi à grands traits les éléments du mythe des *ospedali* retenus comme essentiels au XIX^e siècle et dont une partie allait prospérer dans les œuvres littéraires.

Dès le milieu du siècle, un ouvrage de fiction racontant les aventures musicales vénitiennes d'un jeune aventurier reprenait de nombreux éléments du mythe. Paru en 1854, *Le chevalier Sarti, histoire musicale*, était ainsi centré sur l'image d'une République compensant sa décadence par une frénésie de fêtes¹⁹⁶. La description que faisait l'auteur des *ospedali* était un pastiche des nombreux témoignages publiés au XVIII^e siècle par les voyageurs. Aux côtés des citations de Jean-Jacques Rousseau et de Charles Burney, dont les noms figuraient dans le texte, on pouvait relever des informations issues directement des écrits de Charles de Brosses, de l'abbé Richard ou encore de Maximilien Misson. Si l'ensemble donnait un tableau relativement juste et complet de l'activité des chœurs hospitaliers dans la seconde moitié du siècle, on pouvait néanmoins percevoir que l'élément principal retenu par l'auteur de l'ouvrage concernait les liens entre les *ospedali* et l'opéra, et l'introduction de la musique profane au sein des établissements charitables. Ainsi, l'auteur présentait comme un fait avéré la présence de musiciennes dans les villas de Terre ferme, brossant des concerts donnés par les *putte* chez les patriciens un tableau rien moins que romanesque :

¹⁹⁵ Sur cette question, voir partie 2, chap. 2.

¹⁹⁶ SCUDO (P.), « Le chevalier Sarti, histoire musicale », dans *La Revue des deux mondes*, n° 5, 1854, n. p.

Le doge, les procureurs de Saint-Marc qui avaient la surveillance de ces écoles, les nobles et les riches citadins qui en étaient les administrateurs, faisaient venir souvent dans leurs palais de Venise, et même dans leurs villas, quelques-unes de ces jeunes filles pour contribuer à l'éclat de leurs fêtes particulières. Avec une faible rétribution, dont une partie servait à leur établissement dans le monde, on organisait assez facilement un concert composé des élèves les plus habiles de l'une de ces institutions; elles étaient accompagnées alors d'une maîtresse d'un âge respectable qui dirigeait l'exécution. C'était un spectacle assez curieux que de voir dans un salon ou dans un beau jardin, sur les bords de la Brenta, dix à douze jeunes filles, les unes chantant des duos, des trios, les autres jouant d'un instrument et formant un petit orchestre. Il était défendu par les statuts qu'aucun homme, excepté le maître qui enseignait les élèves, pénétrât dans l'intérieur de ces établissements; mais il en était de cette règle comme de beaucoup d'autres: on l'éluait facilement avec des protections¹⁹⁷.

Les liens entre *ospedali* et opéras étaient également mis à profit à travers l'introduction du personnage de « la Vicentina », issu directement du récit de Maximilien Misson mais qui était devenue sous la plume de P. Scudo une cantatrice du théâtre San Benedetto formée aux Mendicanti. Tous les éléments du mythe des *putte* se retrouvaient dans ce personnage: enfant abandonnée mais talentueuse contrainte de chanter dans la rue, remarquée par un patricien qui se trouvait être gouverneur dans un *ospedale*, elle avait été admise aux Mendicanti pour s'y perfectionner dans l'art du chant avant de quitter l'institution pour faire fortune au théâtre. Le portrait de la musicienne rassemblait l'ensemble des poncifs que l'on pouvait attendre d'une description de cantatrice: talentueuse mais incapable d'utiliser sa voix à bon escient, elle devait être guidée par un *maestro* lui indiquant la manière de chanter certains morceaux¹⁹⁸; trop inculte pour saisir les préconisations des auteurs antiques sur la façon de bien chanter, elle possédait toutefois un don inné pour le chant¹⁹⁹; séductrice, elle aimait le luxe et la

¹⁹⁷ *Ibid.*, chap. II « Venise ». Notons qu'Albert Bournet reprit littéralement ce passage trente ans plus tard, affirmant avoir trouvé ces informations « dans la bibliothèque d'un vieux Vénitien » (BOURNET (Albert), *Notes prises dans la bibliothèque d'un vieux Vénitien*, Paris: Plon, 1882, p. 282).

¹⁹⁸ « La Vicentina, de sa voix puissante, se mit à déclamer avec pompe et fracas ce simple récitatif, qui ne demandait au contraire qu'à être effleuré des lèvres comme un léger prélude où l'âme s'essaie à trouver le mot suprême qu'elle n'ose articuler. Aussi Pacchiarotti lui dit-il après quelques mesures: - Vous n'y êtes pas, mon enfant, et vous donnez à ce récit un accent passionné et *baldanzoso* qui conviendrait tout au plus à la musique de Gluck ou à celle de Jomelli. Il n'y a pas dans l'œuvre de Porpora ni dans celle des premiers maîtres napolitains une seule page qui comporte un tel luxe de sonorité. J'avais donc bien raison de vous dire qu'un chanteur qui ne remonte pas à la tradition de son école ne possédera jamais la variété de style qui est nécessaire à un grand artiste. Ecoutez-moi, lui dit-il, et, joignant l'exemple au précepte, Pacchiarotti chanta le récitatif que nous venons de citer et que Lorenzo accompagnait au clavecin. Il ne fit entendre d'abord qu'un son à peine musical, plus voisin de la parole que de la mélodie proprement dite. A mesure que le récit exprimait une nuance plus vive de sentiment, le son s'épanouissait davantage et s'élevait en sonorité. Lorsqu'il fut arrivé à ce passage où l'amant conjure sa bien-aimée de le traiter avec moins de rigueur, promettant à ce prix d'oublier le passé, l'admirable virtuose développa une phrase pleine de grâce qu'il suspendit un instant sur un accord de *septième diminuée*, pour en faire mieux désirer la conclusion, qu'il acheva d'un accent ému, mais toujours tempéré » (*Ibid.*).

¹⁹⁹ « Il n'est pas indifférent d'avoir les anciens pour soi dans une question de goût, car il n'y a pas d'art moderne qui ne puisse être ramené à un principe de vérité connu de l'antiquité. Dans le dixième livre de ses *Confessions*, saint Augustin rapporte que saint Anastase faisait chanter les psaumes d'une voix si modérée, que l'effet

frivolité²⁰⁰ et bien sûr, avait dû elle-même céder dans sa prime jeunesse aux avances de son bienfaiteur, le gouverneur des Mendicanti, qui n'avait pas dispensé gratuitement sa protection.

Une partie de ces stéréotypes étaient déjà présents, dix ans auparavant, dans le *Consuelo* de George Sand dont les premiers chapitres étaient censés se dérouler aux Mendicanti²⁰¹. La liberté de mœurs de musiciennes de l'*ospedale* faisait pendant à la rouerie des patriciens profitant de leur situation sociale pour séduire les jeunes femmes, la conduite irréprochable de l'héroïne la conduisant finalement à devoir quitter la ville. Au mythe de la décadence de Venise, étroitement lié à la liberté des mœurs supposée avoir marquée les dernières années de la République s'ajoutait ainsi un mythe féminin, résultat de deux-cents ans de transmission plus ou moins faussée de l'information sur les *ospedali*. Les éléments les plus marquants de ce mythe étaient suffisamment prégnants pour avoir intégré la sphère romanesque, où ils sont perceptibles aujourd'hui encore²⁰².

ressemblait plus à la parole qu'à la musique; ce qui faisait croire à saint Isidore de Séville que c'est ainsi que les premiers pères de l'église voulaient qu'on célébrât les louanges de Dieu. Ce qu'il y a de certain, mon cher Pacchiarotti, c'est que les trois degrés de sonorité dont vous venez de nous expliquer la loi n'ont point échappé à la sagacité de Quintilien, qui recommande positivement à l'orateur d'éviter les accens extrêmes et de se tenir sur le milieu de l'échelle vocale, - *mediis igitur utendum sonis*, - entre la musique proprement dite et la parole ordinaire. - Je suis heureux d'apprendre, monsieur l'abbé, que les préceptes de notre art pourraient au besoin s'appuyer de si graves autorités, répondit Pacchiarotti; mais comme il est peu probable que la Vicentina lise jamais les *Confessions* de saint Augustin, je dirai que les plus célèbres cantatrices du XVIII^e siècle, que j'ai presque toutes entendues, confirment par leur exemple les principes que je viens d'émettre, et qui ont mérité voire approbation » (*Ibid.*).

²⁰⁰ « - Où allez-vous, Lorenzo? lui dit un jour la Vicentina en sortant de chez Pacchiarotti, où pour la première fois ils s'étaient rencontrés seuls et sans aucune des personnes qui avaient l'habitude d'assister à ces leçons intéressantes. - Je retourne au palais Zeno, lui répondit-il. - Vous êtes donc bien pressé d'aller vous enfoncer dans vos livres et de revoir la signora Beata, pour laquelle je vous soupçonne d'avoir plus que du respect. - Oh! pour cela, vous vous trompez beaucoup, dit-il en rougissant. - Eh bien! si je me trompe, prouvez-le-moi en me donnant le bras. Vous m'accompagnerez un instant chez moi, et puis nous irons nous promener un peu, si votre philosophie ne s'y refuse pas. Je suis entièrement libre aujourd'hui, je n'ai point de répétitions et ne chante pas ce soir. Surpris d'une invitation à laquelle il était loin de s'attendre, Lorenzo ne sut d'abord que répondre. Balbutiant quelques mots insignifiants, il suivit la Vicentina, poussé par la fausse honte de paraître impoli s'il refusait, et par cette émotion confuse qu'éprouve la jeunesse à la vue d'un danger qui l'attire. Arrivés chez la Vicentina, qui demeurait tout près du théâtre San-Benedetto, dans un appartement somptueux où éclatait le luxe frivole d'une *diva* du jour : - Asseyez-vous là un instant, *maestrino mio*, lui dit-elle en le conduisant dans un boudoir élégant tout rempli d'objets de séduction ; je vais donner quelques ordres et je suis à vous pour toute la journée. Resté seul dans ce petit sanctuaire, d'où s'exhalaient des parfums de toute nature, assis sur un sofa moelleux qui ne disposait point à la contrition, Lorenzo parcourut d'un regard étonné ces mille colifichets précieux qui forment l'arsenal de la coquetterie féminine. En face d'une grande et belle glace de Murano enchâssée dans un cadre d'or finement sculpté, il y avait un joli clavecin incrusté de nacre, où la *prima donna* pouvait se voir étudier afin de ne point contracter d'habitudes vicieuses, et de conserver toujours sur ses lèvres de rose un sourire inaltérable. Un grand nombre de gravures, représentant différents épisodes de la vie galante, d'après Pierre Longhi, peintre de mœurs et caricaturiste ingénieux, garnissaient les murs et traduisaient aux yeux de tout le monde les pensées secrètes et peu mélancoliques de la Vicentina, dont le portrait était suspendu à une guirlande de fleurs que soutenaient deux amours » (*Ibid.*).

²⁰¹ SAND (George), *Consuelo*, nouv. éd., Paris : Robert Laffont, 2004 [éd. orig. Paris, 1842], 914 p.

²⁰² Les stéréotypes issus d'une vision assimilant les *putte* à des femmes de petite vertu se trouvent ainsi dans la plupart des romans mettant en scène les musiciennes des *ospedali*. Le dernier en date ne fait pas exception à la règle (COLLINS (Pat Lowery), *Hidden voices : the orphan musicians of Venice*, Somerville : Candlewick press, 2009, 345 p.).

CHAPITRE 3

DU MYTHE AU MODÈLE

À travers la circulation des œuvres littéraires et des témoignages des voyageurs, qui contribuaient à diffuser hors de Venise une image fictive des *ospedali* et de leurs musiciennes, se mettait en place un nouveau mythe. Étroitement lié au départ à la volonté des autorités vénitiennes de lutter contre la prétendue décadence de la Sérénissime en la présentant comme la capitale de la République des arts, le mythe des *putte* s'était progressivement constitué en élément particulier, destiné à évoluer encore bien après la chute du régime en 1797. Cette persistance du mythe et la diffusion en Europe d'une image parfois fort éloignée de la réalité s'expliquait à la fois par une forme d'inertie, intrinsèque à la littérature du voyage qui en était le principal relais, mais également par le fait qu'un modèle s'était peu à peu constitué à partir du mythe. Ce modèle n'était pas centré sur la figure des *putte* mais bien sur les institutions qui les avaient formées, et n'était en réalité pas vénitien mais péninsulaire, empruntant des éléments aux structures vénitiennes et à leurs homologues napolitains.

Si le mythe était une construction de l'imaginaire caractérisée par sa puissance évocatrice, et pouvait donc être porteur d'une grande part d'invention voire d'irrationalité, le modèle en revanche devait servir de référence à l'imitation ou à la reproduction. C'est ainsi que certains éléments spécifiques aux *ospedali* vénitiens et aux conservatoires napolitains avaient été privilégiés dans la construction de ce modèle péninsulaire, perçu comme exportable dans d'autres aires géographiques. Plusieurs projets en font foi qui renaient en priorité les éléments à la fois les plus originaux et les plus susceptibles d'adaptation hors de Venise et de Naples. L'étude de ces projets, aboutis ou non, qui sont le signe d'une exportation du modèle vénéto-napolitain outre-monts, permet en creux de percevoir la fortune du mythe.

En 2005, Ivonne Rialland achevait sa réflexion sur le mythe et l'intertextualité sur cette proposition : « un mythe littéraire n'est-il pas une fiction qui a réussi ? »¹. Le mythe vénitien des *putte*, bien qu'ayant inspiré les auteurs, n'est pas à proprement parler un mythe littéraire, d'autant qu'il n'est pas basé sur une fiction, mais sur une réalité spécifique à la cité

¹ RIALLAND (Ivonne), « Mythe et hypertextualité », dans *Atelier de théorie littéraire*, consulté en ligne sur <http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B/>.

lagunaire. Pour autant, cette réalité s'est au cours du XVII^e et surtout du XVIII^e siècles mêlée d'imaginaire, les témoins qui contribuaient à faire connaître cette spécificité vénitienne entrelardant souvent leurs récits de poncifs, de copies de témoignages antérieurs et d'invention. La réalité de la condition des musiciennes des *ospedali* fut ainsi progressivement modifiée par les voyageurs, donnant naissance, de réinterprétation en répétitions, de traductions en retranscription, à un mythe prenant progressivement suffisamment corps pour parvenir à se libérer des faits. Dès lors que la diffusion de ce mythe hors de la République, puis hors de la péninsule avait à son tour donné naissance à un modèle enrichi de l'expérience napolitaine des voyageurs, il est légitime de s'interroger, en paraphrasant Ivanne Rielland : « un modèle, n'est-ce-pas un mythe qui a réussi ? ».

I. La création d'un modèle vénéto-napolitain

CONSERVATOIRE (s. m.), *Hist. mod.* : maison où l'on reçoit des femmes et des filles que la misère pourroit entraîner dans la débauche. Il y en a en Italie plusieurs. On donne le même nom à un hôpital d'une autre espèce fondé à Rome pour de pauvres orphelines ; enfin, on appelle ainsi en Italie les écoles de musique, dont les plus célèbres sont à Naples et d'où sont sortis de grands hommes en ce genre².

Destiné à l'origine à qualifier des institutions de charité, le terme de « conservatoire » prit peu à peu dans l'ensemble de l'Europe le sens d'« école de musique », à mesure que la renommée des institutions napolitaines dépassait les frontières du Royaume de Naples. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les voyageurs employaient souvent indifféremment ce mot pour évoquer aussi bien les *conservatori* que les *ospedali*, ce qui reflétait l'amalgame se faisant progressivement dans leur esprit entre établissements napolitains et institutions vénitiennes. On trouvait ainsi ce terme sous la plume d'Anne-Marie d'Aignan d'Orbessan³, Pierre-Jean Grosley⁴, Charles Burney⁵, Gabriel-François Coyer⁶, Johann Wolfgang von Goethe⁷, Jérôme

² DIDEROT (Denis) et ALEMBERT (D'), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris : Briasson, 1751, « Venise », t. IV, p. 42.

³ D'ORBESSAN (Anne-Marie d'Aignan), *Mélanges historiques, critiques, de physique, de littérature et de poésie*, Paris, Merlin, 1768, t. 1, p. 621.

⁴ GROSLEY (Pierre Jean), *Nouveaux mémoires...*, *op. cit.*, t. 2, p. 53.

⁵ BURNEY (Charles), *The present state of music...*, *op. cit.*, p. 182-183.

⁶ COYER (Gabriel François), *Voyage d'Italie et de Hollande*, Paris, Vve Duchesne, 1776, vol. 2, p. 287-288.

⁷ GOETHE (Johann Wolfgang von), *Voyage en Italie...*, *op. cit.*, t. 1, p. 152-153 ;

de Lalande⁸, Antoine Cresp⁹, Thomas Martyn¹⁰, Monsieur de Saint-Quentin¹¹, le marquis de Dauvet¹², Peter Beckford¹³, Friedrich Meyer¹⁴ et deux voyageurs français anonymes de la fin du siècle¹⁵. Certains hésitent entre deux termes : l'auteur anonyme du *Voyage d'Italie par mer* évoquait les « conservatoires ou hôpitaux de filles » et la comtesse des Ursins, les « conservatoires ou grands hôpitaux »¹⁶. Il arrivait parfois qu'un même auteur emploie plusieurs termes de façon concomitante : c'est le cas de l'abbé Richard, qui évoquait tour à tour l'hôpital et le conservatoire de la Pietà, tout en précisant que les concerts avaient lieu dans la chapelle¹⁷. Ange Goudar, quant à lui, créait le terme « d'hôpitaux conservatoires », qui illustre la double vocation des *ospedali*¹⁸.

Ces auteurs avaient probablement eu connaissance des institutions napolitaines, ce qui explique l'application du terme à des institutions leur paraissant semblables. Il est néanmoins intéressant de constater que ceux d'entre eux qui citaient à la fois les *ospedali* et les *conservatori* ne faisaient pas, à de rares exceptions près, le lien entre les écoles de musique du Nord et du Sud de la péninsule. Le rapprochement était pourtant, de façon inconsciente, suffisamment évident pour donner progressivement lieu à un amalgame, le modèle créé au XVIII^e siècle empruntant à la fois aux établissements napolitains et à leurs homologues vénitiens.

⁸ LALANDE (Joseph Jérôme Lefrançois de), *Voyage d'un François en Italie...*, *op. cit.*, t. VIII, p. 205.

⁹ CRESP (Antoine), *Voyage d'Italie des Révérends pères de l'ordre des frères prêcheurs Edouard Gonzales Gautier, provincial de la province de Provence Hyacinte Montenard ex.d.al et deffiniteur G.l Antoine Cresp Prieur du Couvent de Grasse et Joseph Lambert convers, choisi pour les accompagner. L'an 1756*, p. 300, Paris, BnF, Ms Fr. n.a.f. 4585.

¹⁰ MARTYN (Thomas), *A tour through Italy containing full directions for travelling in that interesting country, with ample catalogues of every thing that is curious in architecture, painting, sculpture, etc. some observations on the natural history, and very particular descriptions of the four principal cities, Rome, Florence, Naples and Venice, with their environs with a coloured chart*, Londres : C. et G. Kearsley, 1791, p. 457.

¹¹ SAINT-QUENTIN (monsieur de), *Voilage d'Italie, 1778-1779*, p. 77, Paris, BnF, Ms. 2832

¹² DAUVET (marquis de), *Journal de voyage*, *op. cit.*, fol. 72v.

¹³ BECKFORD (Peter), *Familiar letters from Italy to a friend in England*, Salisbury : J. Easton, 1805, lettre XCIV, vol. 2, p. 435.

¹⁴ MEYER (Friedrich Johann Lorenz), *Les Tableaux d'Italie...*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ *Voyage d'Italie par mer...*, *op. cit.*, p. 147 ; *Voyage en France et en Italie...*, *op. cit.*, fol. 312.

¹⁶ ORSINI-ROSENBERG (Judith Wynne, comtesse d'), *Du séjour des comtes du Nord à Venise en janvier 1782, lettre de Mme la Comtesse douairière des Ursins, et Rosenberg, à M. Richard Wynne, son frère, à Londres*, Londres : s.n., 1782, p. 33.

¹⁷ RICHARD (Jérôme, abbé), *Description historique...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 333.

¹⁸ GOUDAR (Ange) [pseud. J.J. Sonnette], *Le brigandage...*, *op. cit.*, p. 53.

1. Les conservatoires napolitains : des *ospedali* méridionaux ?

Le fait que les voyageurs ayant visité à la fois Naples et Venise ne fassent que rarement, dans leurs écrits, le lien entre les institutions charitables des deux villes¹⁹, entraîne l'interrogation suivante : les *ospedali* et les conservatoires, qui donnèrent lieu à la naissance d'un modèle commun et italien, étaient-ils réellement comparables au XVIII^e siècle ? D'autres raisons ne pourraient-elles pas expliquer la référence conjointe aux institutions napolitaines et vénitiennes dans les écrits de la fin du siècle proposant de fonder dans d'autres pays d'Europe des écoles sur l'exemple des « conservatoires d'Italie » ?

Le premier élément commun aux établissements des deux extrémités de la péninsule était leur vocation initiale : fondés comme les *ospedali* au XVI^e siècle pour secourir les nécessiteux ignorés des institutions charitables traditionnelles, les quatre conservatoires napolitains avaient pour but de fournir aux enfants les moyens de subvenir eux-mêmes à leurs besoins en leur apprenant à lire, en les formant à un métier artisanal et en leur fournissant un soutien spirituel constant²⁰. L'influence de la Réforme catholique était manifeste, à la fois dans les buts assignés à ces établissements, dans leur organisation interne et dans l'importance accordée à l'éducation des enfants, autant d'éléments présents dès la fondation des *ospedali* de Venise. De même, les raisons expliquant le développement de l'activité musicale entre la fin du XVI^e siècle et le début du siècle suivant étaient en partie comparables à celles évoquées pour Venise : à la nécessité économique s'ajoutaient des motifs conjoncturels, en l'occurrence la demande musicale sans cesse croissante, dans une ville où les lieux consacrés à la musique

¹⁹ Seuls deux écrits de mélomanes faisaient explicitement le lien entre les *ospedali* et les conservatoires. Charles Burney, dont le but du voyage en Italie était précisément de fournir un panorama complet de la musique italienne et de ses institutions, écrivait : « *There are three conservatorios in this city, for the education of boys who are intended for the profession of music, of the same kind with those of Venice, for girls. As the scholars in the Venetian conservatorios have been justly celebrated for their state and neatness of execution, so those of Naples have long enjoyed the reputation of being the first contrapuntists, or composers, in Europe* » (BURNÉY (Charles), *The present state...*, *op. cit.*, p. 303-304). Ange Goudar, dans son ouvrage à visée polémique, faisait lui aussi le lien entre *ospedali* et conservatoires : « Naples éleva des hôpitaux qu'on appella conservatoires, où l'on apprit aux pauvres citoyens à chanter pour l'amour de Dieu. C'est de ces écoles de chant que sont sortis ces fameux mendiants qui font aujourd'hui tant de bruit en Europe. Les fondations de ces hôpitaux étaient des œuvres pies, établies afin que ces musiciens chantassent la gloire du ciel ; mais ils exaltèrent bientôt celle de la terre. Venise fit le même établissement ; on peut regarder ces hôpitaux comme les piliers de la musique italienne ; cependant elle ne fit pas de grands progrès. Sa barbarie dura encore. Ce ne fut guère qu'au commencement de ce siècle qu'elle sortit de ce chaos où l'ignorance des âges précédents l'avait laissée » (GODAR (Ange) [pseud. J.J. Sonnette], *Le brigandage...*, *op. cit.*, p. 33).

²⁰ Les deux ouvrages de référence sur l'histoire des conservatoires de Naples et dont sont extraites, sauf mention contraire, les informations indiquées dans ce chapitre, sont ceux de FLORIMO (Francesco), *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Naples : V. Morano, 1882, 4 vol. et DI GIACOMO (Salvatore), *I quattro antichi conservatori di musica di Napoli : il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini*, Palerme : Sandron, 1924, 341 p. et *I quattro antichi conservatori di musica di Napoli : il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di Santa Maria di Loreto*, Palerme : Sandron, 1928, 275 p.

étaient multiples et où la musique jouait un rôle politique de premier ordre²¹. La chronologie de l'intégration de l'enseignement musical dans les institutions charitables était également comparable, puisque les premiers professeurs de musique étaient attestés en 1606 aux Poveri di Gesù Cristo, en 1615 à la Pietà dei Turchini, en 1650 à Sant'Onofrio et en 1678 à Santa Maria di Loreto. Le chœur était dirigé par un maître de chapelle, dont les attributions étaient très proches du maître de chœur des *ospedali* vénitiens, assisté par un vice-maître de chapelle, rôle occupé à Venise par la *maestra di coro*, et par plusieurs professeurs d'instruments dont une partie étaient eux-mêmes d'anciens élèves.

La principale différence existant entre les conservatoires et les *ospedali* résidait dans le rôle attribué à l'enseignement de la musique : alors que les *putte* étaient théoriquement uniquement destinées chanter de la musique sacrée, les musiciens napolitains recevaient une formation complète leur permettant de faire carrière aussi bien à l'opéra que dans les chapelles. Contrairement à l'image souvent transmise par les voyageurs, les castrats n'étaient pas les seuls chanteurs formés par les conservatoires, qui étaient également réputés pour la qualité de leurs instrumentistes et de leurs compositeurs, rôles que pouvaient d'ailleurs adopter les castrats si leur voix se révélait à l'âge adulte moins prometteuse qu'espéré. Une autre différence majeure entre les institutions vénitiennes et napolitaines résidait bien évidemment dans le genre des apprentis musiciens : alors qu'à Venise, l'enseignement de la musique était réservé aux femmes, il était à Naples, à de rares exceptions près, exclusivement destiné aux garçons. Cette différence essentielle, de même que l'assimilation fréquente, de la part des voyageurs, des *ospedali* à des couvents expliquait peut-être que les étrangers n'aient pas fait, consciemment du moins, le lien entre les institutions vénitiennes et leurs homologues napolitaines.

Les méthodes pédagogiques adoptées dans les conservatoires semblaient relativement proches de celles en vigueur à Venise, ce qui n'étonnera guère si l'on considère qu'une partie des maîtres de chœur des *ospedali* avaient également enseigné dans les conservatoires napolitains. Les leçons en commun semblaient toutefois davantage la règle à Naples, où plusieurs voyageurs affirment avoir vu les apprentis musiciens s'exercer collectivement, dans une véritable cacophonie. En 1770, Charles Burney écrivait ainsi avoir été

²¹ CAFIERO (Rosa), « Conservatories and the Neapolitan school », dans FEND (Michael) et NOIRAY (Michel) (dir.), *Musical education in Europe (1770-1914) : compositional, institutional and political challenges*, Berlin : Berlin Wissenschafts, 2005, p. 17. Sur le rôle politique de la musique napolitaine en général, et de l'opéra en particulier, voir TRAVERSIER (Mélanie), *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples (1767-1815)*, Rome : École française de Rome, 2009, 692 p.

au conservatoire de Sant’Onofrio, dont on [lui] fit voir les pièces où les enfants étudient, dorment et mangent. Il y avait dans l’escalier un joueur de trompette qui s’époumonait à en éclater et, un étage au-dessus, un cor qui beuglait de la même manière. La salle de travail commune était occupée par plusieurs chanteurs, sept ou huit clavecins et plus de violons encore, tous jouant des choses différentes dans des tons différents, tandis que d’autres garçons étaient occupés à écrire. Et encore, c’était jour de fête, et de nombreux élèves étaient absents alors que d’ordinaire ils auraient été eux aussi dans cette pièce.

Le mélange pêle-mêle de tous ces garçons pourrait se justifier pour le travail à la maison, en leur apprenant à fixer leur attention sur leur partie sans se laisser distraire par ce qui se passe autour d’eux ; cela pourrait aussi leur donner de la vigueur, en les obligeant à jouer fort pour bien s’entendre eux-mêmes. Mais il est impossible, lorsqu’on est entouré par une semblable cacophonie, d’atteindre à la moindre perfection dans le jeu : ainsi s’expliquent la négligence et la rudesse si remarquables dans les apparitions publiques de ces jeunes musiciens, et le manque total de goût, de précision et d’expression dont ils souffrent tant qu’ils n’ont pu se perfectionner ailleurs²²

Dans les dernières décennies du siècle, les conservatoires napolitains subirent de la part des visiteurs mais aussi des contemporains, de nombreuses critiques, les professeurs étant jugés incapables de se renouveler et l’offre musicale étant considérée comme indigente. En 1777, le marquis de Corleto, principal soutien de Christoph Willibald Gluck à Naples, indiquait que

la plupart des auditeurs étrangers sont surpris de ne trouver dans les orchestres de Naples ni précision ni expression, et cela d’autant plus qu’avec les conservatoires fournissant une source continue de musique, il semble que cet art devrait être porté au plus haut niveau de perfection dans notre ville. Mais le nombre immense de professeurs, qui a provoqué une détérioration des salaires, et les nombreux concerts, conséquence justement des petits salaires qu’ils gagnent, ont aussi provoqué la satiété des auditeurs, et conduit les professeurs à perdre l’intérêt pour leur art²³.

De même que les *ospedali*, les conservatoires subissaient dans les années 1770 une crise économique sans précédent ayant une incidence particulièrement négative sur l’activité musicale. Des solutions similaires furent élaborées à Venise et à Naples : gel ou diminution du nombre de salariés, recours systématique aux élèves pour remplacer les professeurs licenciés, regroupement des établissements. Cette dernière proposition, envisagée à Venise, fut mise en œuvre à Naples où, en 1797, les élèves de Santa Maria di Loreto furent envoyés au Sant’Onofrio, les deux établissements étant fusionnés l’année suivante²⁴. Les quatre établissements furent regroupés en une seule institution en 1806, sous l’impulsion de Joseph

²² BURNEY (Charles), *The present state...*, op. cit., p. 336-337.

²³ CORLETO (marquis de), préface à *Paride e Elena. Drama per musica da rappresentarsi in Napoli nella nobile Accademia di musica*, Naples, 1777, cité par CAFIERO (Rosa), « Conservatories... », art. cit., p. 23.

²⁴ CAFIERO (Rosa), « Conservatories... », art. cit., p. 24.

Bonaparte, le gouvernement napoléonien procédant à la même date à l'unification des *ospedali* de Venise (cf. *supra*).

En dépit des différences réelles existant entre conservatoires et *ospedali*, les huit institutions étaient suffisamment semblables pour avoir pu donner lieu à un modèle commun, quand bien même les voyageurs n'en auraient pas eu conscience. L'évolution chronologique étrangement parallèle des institutions vénitienes et napolitaines à la fin du XVIII^e siècle semble toutefois indiquer qu'à partir des années 1770, ce modèle ne faisait plus recette et devait nécessairement, pour perdurer, s'adapter à de nouvelles exigences.

2. Du Royaume à la République

Les liens musicaux entre Naples et Venise sont bien connus et ont été étudiés de manière approfondie dans le domaine de l'opéra. La circulation des œuvres²⁵, des chanteurs²⁶ ou des compositeurs a permis, dès la fin du XVII^e siècle, des échanges fructueux sur le plan stylistique et artistique. L'importance de ces échanges pour la musique sacrée est en revanche un domaine beaucoup moins parcouru par les chercheurs, en raison sans doute de la difficulté à trouver des points de convergence. Si le Royaume méridional et la République septentrionale offraient, *mutatis mutandis*, des scènes d'importance comparable pour le théâtre d'opéra, il en allait en effet différemment de la musique sacrée, la chapelle du Duomo ne pouvant pas réellement être comparée à celle de la basilique de Saint-Marc. La présence dans les deux villes d'institutions de formation musicale relativement semblables offrait toutefois un nouvel angle approche intéressant pour l'étude des relations artistiques entre Naples et Venise.

Dès le début du XVIII^e siècle, les gouverneurs des *ospedali* choisirent en effet fréquemment comme maîtres de chœur des compositeurs originaires du sud de la péninsule, espérant sans doute ainsi répondre au goût du public qui entendait alors au théâtre de nombreuses œuvres composées par des maîtres napolitains. Les candidats faisaient d'ailleurs souvent valoir leur expérience comme compositeur d'opéra : en 1766, les trois musiciens se proposant de devenir maître de chœur aux Derelitti avaient ainsi fait jouer une ou plusieurs de leurs œuvres dans les théâtres de la ville. À cette expérience s'ajoutait souvent une connaissance approfondie des conservatoires napolitains, où ils avaient été élèves ou

²⁵ ARMELLINI (Mario), « Tra Napoli, Roma e Venezia : note sull'«Artasese» di Metastasio e i suoi debutti » et VALENTE (Mario), « I viaggi di Didone da Napoli a Venezia a Roma », dans MIGGIANI (Maria Giovanna) (dir.), *Il canto di Metastasio* [colloque, Venise, 1999], Sala Bolognese : Forni, 2004, p. 115-200 et p. 701-730.

²⁶ MAMY (Sylvie), *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Liège : Mardaga, 1994, 179 p.

enseignants. Salvatore Perillo, formé au conservatoire de San Onofrio, collaborait alors depuis plusieurs années avec des librettistes vénitiens, en particulier Carlo Goldoni, et ses œuvres avaient été jouées sur plusieurs scènes vénitiennes. Gregorio Sciroli, ancien élève de la Pietà dei Turchini, était actif à Venise depuis 1760. Quant à Tommaso Traetta, finalement élu le 8 juin 1766, il avait été l'élève de Nicolò Porpora et de Francesco Durante au conservatoire de Santa Maria di Loreto avant de parcourir l'Europe, s'arrêtant finalement à Venise en 1765 où ses œuvres rencontrèrent un franc succès²⁷. Le choix des gouverneurs s'était sans nul doute porté sur le musicien le plus expérimenté, mais il est probable que l'expérience européenne de Tommaso Traetta l'ait servi, ainsi que son précédent engagement auprès de la cour de Parme, qui faisait de lui un compositeur capable de plaire à la fois au public des théâtres et aux nobles.

Tommaso Traetta n'était pas le premier napolitain à devenir maître de chœur dans un *ospedale*. Dès 1726, son professeur, Nicolò Porpora, avait été élu à cette fonction aux Incurabili, puis remplacé de façon officieuse, puis officiellement en 1735, par l'un de ses élèves partiellement formé à Naples, Johann Adolf Hasse. En réalité, de 1726 à 1747, le chœur de cet *ospedale* fut dirigé par une majorité de musiciens napolitains d'origine ou de formation, ce qui démontrait à la fois l'intensité des relations musicales entre les deux villes, mais aussi le succès que rencontraient à Venise les compositeurs napolitains. Après treize ans de direction alternée entre Nicolò Porpora et Johann Adolf Hasse et un intermède septentrional avec Giuseppe Carcani, un musicien napolitain était de nouveau élu en 1745 à la tête du chœur des Incurabili. Élève de Francesco Durante et de Leonardo Leo, Niccolò Jommelli était l'auteur de nombreux opéras qui l'avaient fait connaître à Naples, à Rome et à Venise.

Les années 1740 virent ainsi une ouverture marquée des *ospedali* à la musique napolitaine : outre le chœur des Incurabili, ceux des Derelitti et de la Pietà se pourvoyaient en effet à la même période de compositeurs formés dans la ville parthénopéenne. En 1743, l'*ospedale* des Derelitti engageait une longue collaboration avec Nicolò Porpora, qui y occupa le poste de maître de manière jusqu'en 1761, tout en étant conjointement maître de chœur de 1744 à 1747. Le lien entre cet *ospedale* et la tradition napolitaine fut durable, puisqu'en 1768, un nouveau compositeur napolitain, Antonio Sacchini, fut élu à la tête du chœur. Dès 1739, les gouverneurs de la Pietà avaient eux aussi fait le choix de l'ouverture vers la musique

²⁷ « Fece anche nei teatri di Venezia varie composizioni, le quali, quando si voglia aver riguardo al giudizio della città furono accolte e ammirate per la pienezza e vivacità delle immagini onde elle sono formate, come cadauno de' congregati avrà potuto rilevarlo dall'applauso universale » (Venise, BMC, Cod. Cicogna n° 3079, cité par GILLIO (Pier Giuseppe), *L'attività musicale...*, op. cit., p. 309).

méridionale, en embauchant comme maître de chœur Gennaro D'Alessandro, ancien élève de Leonardo Leo. Bien que l'expérience n'ait pas été concluante, le compositeur étant renvoyé moins d'un an plus tard, la congrégation renouvela l'expérience napolitaine en embauchant en 1742 Nicolò Porpora, qui demeura deux ans à la tête du chœur de l'*ospedale*. La congrégation des Mendicanti avait elle aussi tenté l'ouverture à la musique napolitaine : dès 1731, les députés au chœur avaient contacté Johann Adolf Hasse pour succéder à Antonio Biffi. L'échec de la tractation, due en partie à l'engagement de l'épouse du compositeur, Faustina Bordoni, dans un théâtre napolitain, s'était traduit par un repli sur le milieu vénitien, les maîtres de chœur embauchés par la suite aux Mendicanti étant tous représentatifs de la tradition vénitienne.

Le milieu du XVIII^e siècle semblait ainsi une période propice pour les musiciens napolitains souhaitant s'installer à Venise. Cela était perceptible dans le choix des gouverneurs des *ospedali*, mais aussi dans les programmes de concerts, les spectacles proposés par les hôtes de marque de la République dans les années 1740 étant eux-mêmes souvent dûs à des musiciens représentant la tradition napolitaine. C'est ainsi, par exemple, qu'en 1740, deux des trois cantates données dans les *ospedali* en l'honneur du prince-électeur de Saxe Friedrich-Christian avaient été composées par des Napolitains. Le 21 mars, les musiciennes de la Pietà exécutèrent une œuvre de leur maître de chœur, Gennaro D'Alessandro, intitulée *Il coro delle muse*, tandis que le 4 avril, les *putte* des Mendicanti jouèrent et chantèrent en son honneur *Le muse in gara*, cantate composée par un autre napolitain, Domenico Paradisi²⁸.

Cette place majeure occupée par les musiciens napolitains dans les *ospedali* ne pouvait être considérée de façon unilatérale. En effet, une partie non négligeable des maîtres de chœur des institutions vénitiennes opérèrent un mouvement de va-et-vient entre le Royaume de Naples et la République de Venise, attestant de l'attraction double exercée par les deux villes qui se disputaient alors le titre de capitale de la musique. Cette mobilité des musiciens allait évidemment de pair avec une circulation dans la péninsule des styles musicaux, mais aussi des méthodes pédagogiques. On peut supposer, en effet, que les maîtres de chœur formés dans les conservatoires avaient importé à Naples une partie des méthodes de leurs professeurs. Plus encore, on peut avancer l'hypothèse qu'un musicien tel que Nicolò Porpora, dont l'intérêt pour la pédagogie était attesté par la publication de son traité de chant, eut à cœur de transporter des institutions méridionales aux établissements septentrionaux des méthodes qui

²⁸ Pour plus de détails sur ces concerts, voir partie 2, chap. 3.

avaient fait leurs preuves. Dans son cas, doublement particulier en raison de son emploi dans trois des quatre *ospedali* et parce qu'il fit de nombreux aller-retour entre Naples et Venise, il est probable que les apports furent doubles²⁹. Les élèves du conservatoire de Santa Maria di Loreto bénéficièrent ainsi certainement de son expérience comme maître de chœur aux Incurabili, les *putte* des Derelitti et de la Pietà profitant sans aucun doute à son retour de Naples de son expérience pédagogique. On peut supposer que l'enseignement qu'il dispensa à la fin de vie aux apprentis musiciens de Sant'Onofrio était riche de ces différentes expériences pédagogiques, les institutions vénitiennes ayant profité de son expérience napolitaine et vice-versa. Cela participait certainement à une certaine uniformisation de la musique exécutée dans les institutions charitables vénitiennes et napolitaines, qui n'était sans doute pas étrangère à la perception d'un modèle « italien » de musique hospitalière par les étrangers.

3. La perception d'un modèle italien par les voyageurs

De même que les mentions des *ospedali* dans les récits de voyage se multipliaient à partir des années 1730-1740, les témoignages sur la musique napolitaine se faisaient toujours plus nombreux après le premier tiers du XVIII^e siècle³⁰. Or, un certain nombre de voyageurs, tout en ne percevant pas les similitudes entre conservatoires et *ospedali*, comparaient Venise à Naples, prenant généralement position pour l'une ou l'autre ville comme s'il était nécessaire de trouver une capitale pour la musique italienne à une période où les querelles entre musique ultramontaine et musique nationale faisaient rage, en France comme en Angleterre.

Si Naples était certainement considérée dès les années 1740 comme la nouvelle capitale de l'opéra italien, Venise parvint à maintenir son rang de ville de la musique pendant plusieurs dizaines d'années encore³¹. Jusqu'aux années 1770 en effet, les voyageurs exprimaient des opinions contrastées, aucune des deux villes ne semblant l'emporter. En 1739, Charles de Brosses affirmait que Naples était « la capitale du monde musicien », ses conservatoires ayant formé « la plupart des fameux compositeurs », mais il précisait que la

²⁹ Formé au conservatoire de Poveri di Gesù Cristo de Naples, Nicolò Porpora fut maître de chœur aux Incurabili de 1726 à 1733 puis de 1737 à 1738, avant d'être élu maître de chapelle au conservatoire de Santa Maria di Loreto, où il demeura jusqu'en 1741. L'année suivante, il prenait la tête du chœur de la Pietà, puis de celui des Derelitti, avant de devenir, en 1760, maître de chapelle au conservatoire de San Onofrio.

³⁰ BERTRAND (Gilles), *Le Grand Tour revisité...*, op. cit., p. 501.

³¹ La démonstration de Mélanie Traversier, qui vise à prouver que Naples supplantait Venise comme capitale de la musique dès les années 1720, est convaincante dans le domaine du théâtre d'opéra, mais ne prend en compte ni la musique instrumentale, ni la musique sacrée exécutée dans les *ospedali* (TRAVERSIER (Mélanie), « Venise, Naples, Milan : trois capitales pour l'opéra italien (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans CHARLE (Christophe) (dir.), *Le temps des capitales culturelles (XVIII^e-XX^e siècles)*, Seyssel : Champ Vallon, 2010, p. 164-187).

musique instrumentale avait « son règne en Lombardie »³². En 1762, l'abbé Richard éprouvait quant à lui des difficultés à trancher entre Naples et Venise, les deux villes lui semblant proposer au visiteur « une musique excellente ». S'il affirmait, comme l'abbé de Saint-Non qui avait visité Naples deux ans auparavant³³, que les meilleurs compositeurs étaient originaires de cette ville, il écrivait également qu'il était de notoriété publique que

la musique a été portée à Venise au plus haut degré de perfection, et que de temps en temps il est sorti des écoles de cette ville des prodiges de science dans cet art enchanteur. Il est toujours cultivé à Venise avec les plus grands succès, et s'y soutiendra par l'éducation que l'on donne dans les conservatoires aux jeunes gens qu'on y élève, et que l'on y forme particulièrement pour la musique. Eu égard aux dispositions naturelles que cette nation a pour la musique, elle doit nécessairement fournir de temps à autre des sujets distingués qui fassent époque dans ce genre, et qui seroient plus connus encore, s'il n'était dans les mœurs des Vénitiens d'aller faire briller leurs talents hors de leur patrie, comme c'est l'usage des autres Italiens³⁴.

L'année suivante, François Michel de Rotrou affirmait la suprématie des chanteuses italiennes sur leurs consœurs napolitaines :

Je ne crois pas avoir entendu, en Italie, de voix qui m'ait flatté davantage que celles des demoiselles de l'hôpital Gl'incurabili. La célèbre Gabriela que j'ai entendu à Naples et qui passe pour la plus belle voix d'Italie, ne m'a pas fait un plaisir aussi inexprimable³⁵.

En 1778-1779 encore, Monsieur de Saint-Quentin constatait que Venise était « la ville où la musique [était] la meilleure et où l'orchestre [avait] le plus d'ensemble », mais la République était d'ores et déjà en train de céder la place au Royaume méridional pour la suprématie musicale³⁶. Dès la décennie suivante, en effet, la très grande majorité des récits comparant la musique vénitienne à sa rivale napolitaine concluait à la supériorité de cette dernière. Seul Friedrich Meyer maintenait l'équilibre entre l'offre musicale des deux villes, disant n'avoir jamais « trouvé, sauf quand Haydn dirigeait les musiciens d'Esterhazy et par la suite à l'Opéra de Naples, ce goût dans l'exécution, cette force et cette précision dans l'ensemble du chœur,

³² BROSSES (Charles de), *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, Paris : Poulet-Malassis, 1858, lettre XXVI, vol. 1, p. 258.

³³ SAINT-NON (Jean-Claude Richard, abbé de), *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile (1759-1762)*, Paris : [Clousier], 1781, t. 1, p. 161.

³⁴ RICHARD (Jérôme, abbé), *Description historique et critique de l'Italie...*, *op. cit.*, vol. II, p. 477-478.

³⁵ ROTROU (François-Michel de), *Voyage d'Italie*, [s. n.] : Alteredit, 2007, p. 146.

³⁶ SAINT-QUENTIN (monsieur de), *Voyage d'Italie...*, *op. cit.*, p. 73.

l'esprit et la flamme qui animaient » l'orchestre des Mendicanti³⁷. Dès 1766, Jérôme de Lalande avait posé un jugement péremptoire voué à un brillant avenir dans les écrits des voyageurs : « Après Naples, Venise est l'endroit où l'on fait la meilleure musique »³⁸. En 1781, le marquis de Dauvet reprenait les mêmes termes³⁹, tandis que douze ans plus tard, Heinrich Reichard écrivait à son tour, à l'attention des voyageurs disposés à faire le Grand Tour :

Après Naples, Venise est l'endroit de toute l'Italie, où la musique est la meilleure, et la plus cultivée. Il y a surtout quatre conservatoires, dans lesquels on entend tous les dimanches des vêpres en musique, et souvent des oratorios. 1. La Pietà. 2. L'Ospedaletto. 3. Les Mendicanti. 4. Les Incurables. La Pietà a plus de réputation pour la bonne musique et la force des instruments ; les Mendicanti pour l'excellence des voix⁴⁰.

À la fin du siècle, Venise semblait avoir définitivement été détrônée de son titre de capitale de la musique par Naples, certains voyageurs ne mentionnant même plus la République lorsqu'ils évoquaient la musique italienne. En 1787, le Britannique Peter Beckford, qui écrivait pourtant qu'à Venise, « le musicien pourrait voir avec satisfaction les progrès de son art favori », notait que les meilleurs compositeurs étaient originaires de Turin et de Naples⁴¹.

Ces comparaisons entre différentes villes de la péninsule traduisaient une perception nouvelle et globale de l'Italie dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Comme le notait Gilles Bertrand au sujet des voyageurs français de la fin du siècle, « l'Italie est nommée avec une telle force d'évidence qu'elle se laisse sans trop grands risques appréhender comme une totalité »⁴². Depuis le milieu du XVII^e siècle, la musique italienne était perçue comme péninsulaire par les Français ou les Anglais occupés à défendre la supériorité, réelle ou supposée, de leur musique nationale. La nouveauté, après les années 1750, réside dans le fait que les voyageurs eux-mêmes commençaient à percevoir la péninsule dans sa globalité, y compris dans le domaine musical. Les villes qualifiées de capitales de la musique l'étaient ainsi en référence à l'entité géographique italienne, comme l'illustre en 1802 John Eustace

³⁷ MEYER (Friedrich Johann Lorenz), *Les Tableaux d'Italie...*, *op. cit.*, p. 28.

³⁸ LALANDE (Jérôme de), *Voyage d'un François en Italie...*, *op. cit.*, t. 8, p. 204.

³⁹ DAUVET (marquis de), *Journal de voyage...*, *op. cit.*, fol. 72 v.

⁴⁰ REICHARD (Heinrich August Ottokar), *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar : Bureau d'industrie, 1793, vol. 1, p. 327.

⁴¹ « *Music is the talent in which the Italians particularly excel, and Naples is the principal source that supplies all Europe with composers, singers and musicians. It is remarkable, that the two extremities of Italy, Turin and Naples, should have produced the best musicians ; and yet are not most renowned for goodness of heart, or gentleness of manners* » (BECKFORD (Peter), *Familiar letters...*, *op. cit.*, lettre XXXVIII, p. 375).

⁴² BERTRAND (Gilles), *Le Grand Tour revisité...*, *op. cit.*, p. 217.

en affirmant que « Naples est à l'Italie ce qu'est l'Italie pour le monde en général, la grande école de musique où cet art fascinant est cultivé avec la plus grande ardeur »⁴³. Si Venise avait perdu sa place de capitale italienne de la musique à la fin du XVIII^e siècle, d'autres villes disputaient à Naples la prééminence. Après Charles Burney affirmant que la musique instrumentale était meilleure en Lombardie qu'à Naples (cf. *supra*), Richard Edgcumbe citait Rome et Florence comme lieux de prédilection pour écouter des concerts de musique sacrée⁴⁴. On retrouvait néanmoins de plus en plus souvent sous la plume des voyageurs l'idée que la musique devenait meilleure à mesure qu'elle se rapprochait de Naples, comme l'indiquait dès 1776 l'abbé Coyer :

Plus on avance en Italie, plus la musique s'avance à la perfection ; Naples en est le plus haut point. [...] Tous les voyageurs qui s'y connaissent conviennent que, de Turin à Naples, elle va toujours en se perfectionnant : Naples en est le comble⁴⁵.

Cette prédominance de la ville parthénopéenne n'était toutefois pas destinée à durer, Stendhal écrivant dès 1817 : « Naples n'est plus la capitale de la musique, c'est Milan »⁴⁶.

Si ces réflexions sur la ville de la péninsule la plus apte à obtenir le rang de capitale de la musique ouvrent de passionnantes questions, notamment sur le statut des villes-capitales⁴⁷ et la notion de capitale culturelle⁴⁸, elles traduisent également de la part des voyageurs une perception nouvelle de l'Italie en tant qu'entité. La constitution d'un modèle réellement italien, et non uniquement vénitien ou napolitain, d'école de musique, en était l'une des conséquences.

⁴³ EUSTACE (John Chetwood), *A classical tour through Italy*, 4^e éd., Londres : J. Mawman, 1819, vol. 2, p. 353-354.

⁴⁴ EDGCUMBE (Richard, comte de Mount), *Musical reminiscences...*, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁵ COYER (Gabriel-François), *Voyages d'Italie et de Hollande*, Paris : Vve Duchesne, 1775, t. II, p. 210 et p. 244.

⁴⁶ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence en 1817*, dans *Voyages en Italie*, éd. par V. Del Litto, Paris : Gallimard, 1973, p. 226.

⁴⁷ Sur cette question, voir les réflexions théoriques menées sur la notion de capitale par Patrick Boucheron, Denis Menjot et Pierre Monnet dans *Les villes capitales au Moyen-Âge* [colloque, Istanbul, 2005], Paris : Publications de la Sorbonne, 2006, p. 13-56.

⁴⁸ Pour une réflexion sur la notion de capitale culturelle, voir CHARLE (Christophe) (dir.), *Le temps des capitales culturelles...*, *op. cit.*, et BERTRAND (Gilles), *Le Grand Tour revisité...*, *op. cit.*, notamment p. 322-367.

II. De l'admiration à l'adaptation

Cette perception d'un modèle italien empruntant à la fois aux conservatoires de Naples et aux *ospedali* de Venise et perçu comme particulièrement efficace donna rapidement lieu à des propositions d'adaptation dans différents pays d'Europe. Les dates de publication de ces projets, entre le début des années 1760 et la fin des années 1770, pourraient surprendre, si l'on considère que les établissements vénitiens et napolitains avaient alors entamé leur déclin. En réalité, alors que les institutions ayant donné naissance à ce modèle périclitaient, l'idée même de conservatoire renaissait, outre-monts, sous une forme adaptée aux besoins nationaux.

On peut voir dans ce décalage un simple facteur temporel, les auteurs des projets n'ayant peut-être pas, au moment de la rédaction de leurs textes, pu prendre connaissance de la décadence des institutions dont ils s'inspiraient. On peut également considérer que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le modèle né des écoles de musique italiennes était devenu suffisamment prégnant pour pouvoir s'extraire de la réalité vécue par les *ospedali* ou les conservatoires et servir d'inspiration aux auteurs étrangers hors de toute considération d'actualité. En outre, les projets français et anglais ne visaient pas à offrir une simple importation des établissements italiens, mais offraient une vision réfléchie de la possibilité d'adapter à la situation locale une proposition ultramontaine qui semblait avoir fait ses preuves, dans l'optique de fournir à leur pays les moyens de rivaliser avec les musiciens italiens alors perçus comme mieux formés et plus doués.

1. L'exemple italien, modèle ou repoussoir ? Le projet de John Potter

Le premier projet envisageant d'exporter le modèle des institutions italiennes en Angleterre datait de 1762 et était dû à un mélomane, John Potter, alors professeur au Gresham College de Londres⁴⁹. Cette institution fondée en 1597 avait pour vocation de délivrer des conférences publiques et gratuites dans les sept domaines traditionnels du *trivium* et du *quadrivium* : théologie, musique, astronomie, géométrie, physique, droit et rhétorique. Considéré comme une tribune pour les idées nouvelles, cet établissement joua un rôle de premier plan dans la

⁴⁹ Le projet était publié en annexe à l'une des conférences de John Potter dressant un état des lieux de la musique anglaise au milieu du XVIII^e siècle (POTTER (John), *Observations on the present state of music and musicians..., to which is added a scheme for erecting and supporting a musical academy in this kingdom*, Londres : C. Henderson, 1762, 108 p.).

diffusion des théories des Lumières dans la société anglaise⁵⁰. Dans ce contexte, la proposition de John Potter apparaissait comme particulièrement novatrice, sa tentative d'introduire en Angleterre une « académie de musique » inspirée du modèle italien étant le reflet d'une conception nouvelle des *ospedali* et des conservatoires, considérés dès lors comme adaptables outre-monts.

Publié en annexe à un texte soulignant les lacunes de l'enseignement musical délivré en Angleterre, ce projet visait à offrir des solutions à l'ensemble des problèmes soulevés par l'auteur : la question du statut des musiciens, de leur formation et de la nécessité de lier théorie et pratique musicale, qui occupait la majeure partie de ses *Observations on the present state of music and musicians*, apparaissait comme étroitement liée à celle des rapports entre établissements de formation musicale et pouvoir politique, d'où découlait la notion de musique nationale. Selon John Potter, seule la fondation d'une « académie de musique », placée sous la protection directe du prince, pourrait permettre à la fois d'améliorer la condition des musiciens et de donner à la musique anglaise la primauté sur ses rivales italienne et française, la proximité avec le pouvoir garantissant en outre que les œuvres musicales respecteraient une bienséance de bon aloi.

Si l'auteur affirmait dès le début de son texte que son inspiration était avant tout italienne⁵¹, il portait un regard acerbe sur les spectacles importés de la péninsule. Les opéras italiens, qui remportaient alors un succès manifeste dans les théâtres de Londres, étaient jugés « d'agréables divertissements », mais l'auteur regrettait que les sommes dépensées pour faire venir les musiciens étrangers soient destinées à quitter le royaume et que le public s'accommode d'une langue qu'il ne comprenait pas. En outre, il affirmait qu'il était absurde de payer des instrumentistes italiens, alors que des musiciens anglais pourraient parfaitement offrir des concerts de qualité équivalente. Enfin, l'emploi de décors coûteux ou de machines apparaissait comme une dépense inutile, le plaisir ressenti par le spectateur étant assimilé à « un caractère enfantin » que pourrait contenter n'importe quelle toile peinte⁵².

⁵⁰ CHARTRES (Richard) et VERMONT (David), *A brief history of Gresham College (1597-1997)*, Londres : Gresham College, 1998, 108 p.

⁵¹ « *By erecting an academy for music in this kingdom, as it is done in some others - in Italy there are a number of schools and academies for music, and vast encouragements afforded to those who excel in the art - a foundation would be laid for promoting the further cultivation and improvement of the science on true principles and proper methods* » (POTTER (John), *Observations...*, op. cit., p. 97).

⁵² « *Italian operas are fine entertainments, but it is really absurd to have them in a language we don't understand. The instrumental parts may be entertaining in the manner of a concert but if this is all, we can have concerts perform'd by Englishmen much cheaper. As to the fine scenery used in operas, it shews a childish disposition to be pleased with any thing of this sort* » (*Ibid.*, p. 105).

Les « mascarades » faisaient également l'objet d'une critique acerbe, John Potter saisissant l'argument pour donner des mœurs italiennes, et en particulier vénitiennes, un tableau extrêmement sombre en citant les termes des auteurs du *Free-thinker* :

Les masquarades peuvent passer pour une très grande invention dans les pays où la jalousie passe pour de la sagesse ; où chaque chef de famille enferme ses femmes et où les deux sexes n'ont jamais aucune opportunité de s'entretenir immoralement sinon en cachette. En Grande-Bretagne, les dames sont aussi libres que les messieurs et nous n'avons ni divertissements ni plaisirs publics dans lesquels l'une ne peut apparaître, sans scandale, aussi librement que l'autre, en personne. Ils doivent avoir de très faibles notions de politesse, ceux qui peuvent croire que ces extravagances barbares peuvent constituer une amélioration pour nos divertissements nationaux. Porter un masque bizarre ou un costume fantaisiste n'est qu'une façon très médiocre et mécanique d'être spirituel. Et je me plais à trouver nos acteurs de masquarades très maladroits sous leurs personnages d'emprunt. Sans répondre aux questions, ils attendent que leur vêture parle pour eux. Ils se pavanent comme une foule de muets et en ces occasions, la grande salle du Haymarket ressemble (comme le dit un aimable Britannique du Nord) à la garde-robe que quelque ancien roi gothique endossée par des gobelins⁵³.

Ce glissement progressif d'une critique du coût des opéras italiens vers un rejet des artistes étrangers était clairement affirmé au moment où l'auteur proposait de transférer les fonds affectés aux divertissements en langue italienne vers la nouvelle académie de musique, ce qui ne lèserait personne « excepté quelques chanteurs italiens et quelques danseurs français » accusés de faire sortir du pays l'argent qu'ils recevaient et qui devrait « absolument revenir [aux] compatriotes » de John Potter⁵⁴.

Ce rejet des musiciens étrangers traduisait également une vision morale, voire moralisatrice, de la musique. John Potter évoquait ainsi la nécessité d'« éduquer les jeunes Britanniques dans la science [de la musique], afin qu'ils puissent par ce moyen être capables de jouer et de plaire aussi bien que les étrangers », précisant qu'il serait souhaitable que la fondation d'une école de musique digne de ce nom se fasse grâce à « l'argent qui est à présent gaspillé en folies et en plaisir »⁵⁵. Il s'agissait là de la reprise d'une idée développée dans le texte précédant le projet, dans lequel l'auteur regrettait que la musique ait perdu sa fonction liturgique originelle au profit des « plaisirs sensuels et immodérés »⁵⁶. À cette portée morale s'ajoutait une vision nationale de la musique, qui devait servir la grandeur de l'Angleterre, capable elle aussi de produire des artistes talentueux. Il s'agissait de prôner l'émergence d'un

⁵³ *The free-thinker or essays of wit and humour*, 3^e éd., Londres : J. Brindley, 1739, n° 68, 14 novembre 1718, vol. II, p. 61.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁵ *Ibid.em.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 93. Sur la question du plaisir musical, voir partie 2, chap. 2.

style national, sur le modèle de la France qui avait dès le XVII^e siècle élaboré un « style français » en partie pour répondre à ce qui avait pu être perçu comme une invasion des musiciens italiens dans la sphère musicale, mais aussi pour contourner les obstacles soulevés par John Potter, notamment l'incompréhension des textes italiens⁵⁷.

L'affirmation de l'auteur selon laquelle une grande nation ne pourrait se passer d'une offre musicale d'excellente qualité justifiait la demande de patronage adressée au roi et sa volonté de placer le nouvel établissement directement sous l'autorité de la Couronne⁵⁸. Celle-ci chargerait les dirigeants de l'académie de veiller à ce que l'ensemble des œuvres musicales exécutées et publiées par ses élèves ou anciens élèves soient « correctes et achevées, et adaptées à l'usage d'être laissées à la postérité »⁵⁹. Plus qu'une école de musique sur le modèle des *ospedali* ou des conservatoires, John Potter proposait donc la création d'une sorte de corporation en contact direct avec le pouvoir, une forme d'académie de musique sur le modèle français mais dont les compétences auraient été étendues à l'enseignement et à la gestion des privilèges éditoriaux en musique.

Le financement de cet établissement n'était toutefois pas prévu sur les fonds publics mais grâce à une souscription, système fréquent en cette « époque de charité ». L'auteur précisait cependant que la fondation de l'académie de musique ne devrait pas se faire au détriment des autres institutions charitables vivant des dons et des souscriptions, notamment le Foundling Hospital de Londres, qui accueillait les enfants trouvés. Afin de ne léser aucune structure d'assistance tout en menant à bien un projet si profitable « à la réputation du Royaume », John Potter proposait de transférer à la future académie de musique les sommes importantes consacrées chaque année à l'exécution d'opéras italiens ou de mascarades, ce qui aurait également comme effet de privilégier les musiciens anglais au détriment des étrangers⁶⁰.

En dépit de ce rejet affirmé de la musique italienne et de ses exécutants, l'auteur s'inspirait visiblement de l'exemple italien, ce dont témoigne sa déclaration de principe mais aussi certains éléments touchant à l'organisation de la future académie de musique. Bien qu'il ne s'agisse que d'une esquisse, John Potter se refusant à évoquer en détails l'organisation de

⁵⁷ Sur cette question complexe, on consultera avec profit DURON (Jean) (dir.), *La naissance du style français (1650-1673)*, Wavre : Mardaga, 2008, 190 p.

⁵⁸ Le texte de John Potter s'achevait sur les phrases suivantes : « *In him is actually seen what Plato was tought extravagant for imagining "that philosophy and a knowledge of the polite arts could even cast a lustre upon majesty and give an additional dignity to the greatest prince". We will therefore humbly hope that he will not forget to support and encourage music, among the number of these arts, which he has so just a right to take under his patronage and protection* » (POTTER (John), *Observations...*, *op. cit.*, p. 108).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 103-104.

l'établissement et laissant à l'appréciation des fondateurs la question du « nombre de dirigeants, ou [celle] des admissions des élèves et bien d'autres encore », quelques grandes lignes étaient déjà tracées. Ainsi, l'auteur souhaitait que les enfants recrutés pour apprendre la musique commencent dès leur plus jeune âge, « au moins deux ans avant l'âge habituel » auquel les jeunes garçons commençaient leur apprentissage, afin que s'ils s'avéraient peu doués pour la musique, ils puissent sans délai être placés auprès d'un maître artisan⁶¹. On retrouvait ici l'une des préoccupations des gouverneurs des *ospedali*, qui veillaient à ce que les filles du chœur continuent, au moins jusqu'à l'âge de dix ans, à participer aux tâches quotidiennes de l'établissement, afin qu'elles puissent retourner parmi les filles « du commun » si elles s'avéraient médiocres musiciennes. John Potter insistait également sur l'importance d'une sélection initiale soigneuse, afin que ne soient acceptés que des « génies très prometteurs », les plus doués d'entre eux recevant régulièrement des gratifications, selon un système d'émulation entre musiciens largement répandu dans les conservatoires et les *ospedali*.

Si l'auteur revendiquait un modèle italien, il ne s'agissait pas à proprement parler d'une adaptation en Angleterre des institutions vénitienes ou napolitaines. Le terme même d'« académie de musique » prêtait d'ailleurs à confusion, de même que les divers rôles attribués à cette institution et sa proximité revendiquée avec la Couronne. Chargée de la formation musicale de l'ensemble des musiciens du Royaume, mais aussi garante de la qualité des exécutions musicales et de leur adéquation avec les règles de bienséance et détentrice du privilège nécessaire pour l'obtention de l'*imprimatur* des livrets et des partitions, cette institution imaginée par John Potter cumulait de trop lourdes fonctions pour être réellement réalisable. Charles Burney, qui publia douze ans plus tard un projet de fondation d'école de musique, avait quant à lui pris le parti de s'appuyer davantage sur le modèle vénéto-napolitain et sur les structures déjà existantes, ce qui lui permit de présenter une proposition moins ambitieuse peut-être, mais immédiatement réalisable.

2. « *Somewhat similar to the famous conservatorios of Italy* » : le projet de Charles Burney

« Témoin privilégié », Charles Burney était également l'un des principaux intermédiaires culturels ayant activement contribué à la connaissance des *ospedali* vénitiens hors d'Italie. Son journal de voyage en France et en Italie, publié dès son retour en Angleterre en 1771,

⁶¹ *Ibid.*, p. 99.

fourmillait de renseignements souvent exacts sur ces institutions. La nécessité de se faire connaître afin de pouvoir financer par souscription la parution de sa « grande entreprise », son ouvrage intitulé *General history of music*, expliquait à la fois la publication de ses récits de voyage et la rédaction d'un projet d'adaptation du modèle italien en Angleterre⁶². Les gouverneurs du Foundling Hospital de Londres, auxquels s'adressaient le projet de Charles Burney, appartenaient en effet aux familles influentes de la capitale britannique, ainsi qu'à la noblesse anglaise : en juillet 1774, le « comité spécial » chargé d'examiner le projet était ainsi composé de vingt-quatre personnalités, parmi lesquelles le duc de Portland, le comte de Ashburnham, Lord Despencer, le comte de Dartmouth et Sir Watkin Williams Wynne⁶³. Il n'est pas impossible que Charles Burney ait espéré tirer parti d'une éventuelle mise en place de son projet pour obtenir un soutien financier et institutionnel afin de publier son ouvrage. L'auteur espérait en tout cas un profit immédiat si son projet était accepté, puisqu'il proposait d'occuper lui-même l'un des deux postes de compositeur et enseignant titulaire (*superintending master*), pour un salaire annuel de deux-cents livres. L'obtention d'une telle charge, décalque exact du maître de chœur des *ospedali* vénitiens, aurait assuré au musicien une rente à vie, tout en lui offrant une reconnaissance comme compositeur, deux choses dont Charles Burney manquait cruellement⁶⁴.

La fondation à Londres d'une école de musique sur le modèle italien répondait à deux buts principaux, celui de former des musiciens anglais capables de rivaliser avec les étrangers qui avaient alors la faveur du public, et celui de fournir au Foundling Hospital un revenu régulier. Si le second objectif était présent dès l'origine dans les conservatoires et les *ospedali*, le premier relevait d'une préoccupation immédiatement contemporaine à la rédaction du projet. En effet, tout comme John Potter, Charles Burney pensait que la formation de musiciens anglais aurait des conséquences positives sur l'économie du pays, qui n'aurait plus à faire venir à grands frais les artistes étrangers, jugés meilleurs⁶⁵. La

⁶² Ce projet est conservé sous forme manuscrite à la bibliothèque de l'université de Yale et a été publié par KASSLER (Jamie Croy), « Burney's *Sketch of a plan for a public music-school* » dans *The musical quarterly*, n° 58-II, 1972, p. 210-234.

⁶³ SCHOLÉS (Percy A.), *The great Dr Burney : his life, his travels, his works, his family and his friends*, Londres : Oxford university press, 1948, vol. I, p. 262.

⁶⁴ Le peu de succès des œuvres composées par Charles Burney avant son voyage en Europe était rappelé par François-Joseph Fétis (FÉTIS (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^e éd., Paris : F. Didot, 1867, t. I, p. 120), tandis que Michel Noiray soulignait que le musicien avait été contraint, par nécessité financière, de donner des leçons de musique jusqu'à l'âge de 78 ans (NOIRAY (Michel), « Introduction », dans BURNEY (Charles), *Voyage musical...*, *op. cit.*, p. 16).

⁶⁵ « *It is certain that the art of music was never more favoured or expensively supported in this country than at present ; but the pleasure it affords us is chiefly [sic] derived from the productions and performances of strangers : and to depend upon others for things within our own power is ever a mortifying and disgraceful circumstance. Now an establishment for the cultivation of musical talents among our own natives would not*

substitution, entre les deux versions du manuscrit, du terme de « *musical conservatorio* » par celui de « *public music-school* », conseillée par Sir Charles Whitworth, trésorier du Foundling Hospital et ami de Charles Burney⁶⁶, s'expliquait peut-être par la volonté de faire référence à un système institutionnel bien anglais plutôt qu'à des établissements étrangers. Si la filiation avec les conservatoires napolitains et les *ospedali* vénitiens était revendiquée, à la fois dans le titre du projet – *Sketch of a plan for a public music school in England after the manner of an Italian conservatorio* – et dans le texte⁶⁷, il s'agissait bien de faire la synthèse des propositions expérimentées dans la péninsule et de proposer un système réellement adapté aux besoins de l'Angleterre.

C'est ainsi que Charles Burney notait combien il était surprenant qu'un pays dans lequel ne manquaient ni « la passion de la musique » ni « le génie » n'ait pas pris exemple sur les institutions italiennes ou sur les écoles allemandes, dans lesquelles l'attention portée à l'apprentissage de la musique était considérable⁶⁸. L'idée d'un gaspillage des talents naturels d'enfants doués pour la musique mais destinés, en raison de leur statut d'orphelin ou d'enfant abandonné, à devenir « tailleurs de bois ou porteurs d'eau » était également présente, du moins dans la version initiale du projet. Afin d'employer ces enfants de façon réellement utile à l'institution qui les avait recueillis, il était souhaitable de faire fructifier ce talent pour qu'ils puissent exprimer leur gratitude envers l'hôpital en participant à son enrichissement, tout en étant heureux de pouvoir suivre leurs penchants naturels et en contribuant au rayonnement culturel de leur pays⁶⁹. En développant un argumentaire basé à la fois sur la question des

*only save the national honour, but the national wealth ; and thus be of use to us as a commercial people on side of public oeconomy. This must appear to every one who considers the immense sums that are annually paid to the foreign performers at operas, and other public as well as private, musical performances. And if it is an indisputable fact that the most expensive musical exhibitions of this country during the present century have been supplied with composers and performers from the continent, then if the money paid to and usually carried out of the kingdom by foreigners could be thrown into the hands of our indigent natives, and by that means remain circulating in the kingdom, would it not be a national benefit ? » (BURNEY (Charles), *Sketch of a plan for a public music school after the manner of an Italian conservatorio*, New Haven, Yale University Library, Ms Osborn C 39, transcrit par KASSLER (Jamie Croy), « Burney's Sketch... », *art. cit.*, p. 229).*

⁶⁶ Les deux versions du manuscrit sont conservées à New Haven, Yale university library, Ms Osborn C 32 et Ms Osborn C 39. La première version, datée de juin 1774, était probablement celle que les gouverneurs du Foundling Hospital avaient examinée et acceptée en juillet de la même année, alors que la congrégation ne comptait que des amis de Charles Burney, parmi lesquels Sir Charles Whitworth. La seconde version, non datée, serait celle proposée à l'ensemble des gouverneurs le 3 août 1774 après relecture et amendement du trésorier de l'hôpital (KASSLER (Jamie Croy), « Burney's Sketch... », *art. cit.*, p. 226).

⁶⁷ L'influence italienne était revendiquée dès les premières lignes du texte, Charles Burney introduisant son projet par la phrase suivante : « *Dr. Burney having long seen and lamented the want of a public music school in this country, has bestowed much time and reflexion in forming a plan for the institution of one, somewhat similar to the famous conservatorios of Italy* » (BURNEY (Charles), *Sketch of a plan...*, *op. cit.*, transcrit par KASSLER (Jamie Croy), « Burney's Sketch... », *art. cit.*, p. 227).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 228.

⁶⁹ Cette question des talents naturels, centrale dans les réflexions menées par les esprits éclairés au XVIII^e siècle, était intimement liée à celle de l'éducation et constituait notamment l'un des socles de la pensée de John Locke,

talents naturels et sur des préoccupations économiques, Charles Burney visait à désamorcer les critiques voyant dans l'enseignement de la musique aux enfants trouvés un luxe inutile et ruineux. L'ensemble du projet visait à démontrer que cette évolution serait non seulement utile et rémunératrice pour l'institution, mais également pour le Royaume dans son ensemble.

Pour ce faire, Charles Burney proposait une forme de conservatoire inspiré des exemples vénitiens et napolitains, mais également adaptée au contexte anglais. Ainsi, le musicien remettait en cause le système britannique d'enseignement de la musique, les leçons dispensées par les professeurs particuliers créant des musiciens profondément ignorants ou se cantonnant à une « servile imitation » de leur maître, tandis que les écoles cathédrales souffraient à la fois d'un manque d'ouverture au style vocal italien et de leur caractère uniquement masculin, la voix d'un petit garçon étant « si précaire, ou plutôt le temps qu'elle dure étant de façon certaine si court qu'avant qu'il puisse être bien formé ou qu'il soit capable de connaître son affaire, elle aurait disparu »⁷⁰. C'est pourquoi le projet de Charles Burney proposait d'introduire l'enseignement de la musique auprès des enfants des deux sexes recueillis par charité.

Prenant modèle sur le rôle joué par les députés au chœur ou aux filles des *ospedali*, il indiquait qu'il faudrait rechercher les voix féminines dans l'ensemble des institutions charitables, considérant que l'éducation seule ne suffisait pas à former une bonne chanteuse. Le mélomane avait probablement en mémoire l'exemple de la Pietà, institution comparable au Foundling Hospital, où le recrutement exclusif des musiciennes parmi les enfants abandonnées avait conduit à une décadence précoce du chœur vocal (cf. *supra*). Puisque Charles Burney proposait de séparer l'enseignement du chant, réservé aux filles, de celui de la composition et de la musique instrumentale, réservé aux garçons, il était nécessaire d'assurer, par un recrutement externe, un approvisionnement constant du chœur en voix nouvelles. D'autres propositions étaient directement issues des modèles vénitien et napolitain, telle que l'attention apportée à faire exécuter en interne les copies de partitions et la réparation des instruments, postes budgétaires importants aussi bien dans les *ospedali* que dans les conservatoires⁷¹.

dont l'influence sur le projet de Charles Burney est manifeste. Pour une synthèse sur cette question, voir par exemple WARDLE (David), *English popular education (1780-1970)*, Cambridge : Cambridge university press, 1970, 182 p. Intimement liée à cette question, la réflexion sur l'éducation à donner aux femmes, au cœur de la réflexion sur l'institution d'écoles de musiques sur le modèle vénéto-napolitain, était notamment discutée par WOLLSTONECRAFT (Mary), *A vindication of the right of men in a letter to the right honourable Edmund Burke, occasioned by his Reflections on the Revolution in France*, Londres : J. Johnson, 1790, n. p.

⁷⁰ BURNEY (Charles), *Sketch of a plan...*, *op. cit.*, transcrit par KASSLER (Jamie Croy), « Burney's Sketch... », *art. cit.*, p. 230.

⁷¹ Sur cette question, voir partie 3, chap. 1.

Afin d'éviter les départs anticipés qui auraient entraîné un manque à gagner pour l'hôpital, Charles Burney suggérait de mettre un place un système basé sur celui de l'apprentissage, dans lequel les aspirants chanteurs seraient liés à l'institution pendant au moins sept ans, tout départ de l'hôpital étant interdit avant l'âge de vingt-et-un ans. Au cours de cette période, l'intégralité des sommes perçues par les musiciens de deux sexes serait reversée à l'hôpital, selon le système en vigueur dans l'artisanat. Contrairement à la destination exclusivement liturgique assignée à la musique dans les *ospedali*, la formation dispensée aux enfants du Foundling Hospital avait indubitablement un but lucratif. Tout comme les chanteurs des conservatoires napolitains, les musiciens de l'institution londonienne auraient été

autorisés à sortir, seuls ou en groupe, afin d'exécuter des concerts musicaux dans les églises, des oratorios, des opéras, des pièces de théâtre et des concerts, publics et privés ; mais aussi à accompagner des personnes de qualité dans le pays, à un prix fixe et défini en fonction de leur nombre, de leur talent et de la durée de leur absence de leur école⁷².

La différence avec les *ospedali* était également manifeste dans les possibilités offertes aux musiciennes de l'hôpital, qui pouvaient certes demeurer leur vie durant dans l'institution pour enseigner la musique aux jeunes élèves, mais aussi se marier, rentrer dans leur famille ou faire carrière au théâtre. Il s'agissait bien là d'une conception initiale radicalement différente du rôle attribué à l'activité musicale dans les *ospedali*, le modèle napolitain ayant ici pris le pas sur l'exemple vénitien.

La présence d'élèves payants, sur le modèle des *figlie in educazione* vénitiennes mais aussi des *educandi* napolitains, était envisagée par Charles Burney, qui y voyait un moyen de « faire de cet établissement en peu de temps le modèle de la connaissance, de l'exécution et du goût musical à travers le Royaume et contribuer autant à notre réputation à l'étranger, qui a longtemps été fort mauvaise dans les arts d'agrément, qu'à notre plaisir et notre profit ici »⁷³. La question de la formation du goût, autre sujet de controverse des amateurs de musique au XVIII^e siècle, était essentielle pour l'auteur du projet. Charles Burney expliquait en effet le talent immanent du peuple italien pour la musique par la qualité des exécutions musicales offertes lors des offices, ouvertes à tous⁷⁴. L'idée que la grandeur musicale d'un pays n'était

⁷² BURNEY (Charles), *Sketch of a plan...*, *op. cit.*, transcrit par KASSLER (Jamie Croy), « Burney's Sketch... », *art. cit.*, p. 231.

⁷³ *Ibid.*, p. 232.

⁷⁴ « *The music in the church of every country determines the national taste, as it is heard there alike by all ranks of people. How else can the superiority of the Italians over the rest of Europe in this art be accounted for ? It is*

pas dûe à la qualité de ses compositeurs ou de ses grands artistes, mais à la diffusion parmi les gens du peuple, d'une sensibilité à la musique, était présente chez nombre de penseurs du XVIII^e siècle⁷⁵, et transparaissait également à travers les descriptions toujours plus fréquentes du talent inné des Italiens pour la musique dans les récits des voyageurs⁷⁶.

Si le but de la formation musicale dispensée au Foundling Hospital n'était pas intrinsèquement lié à la liturgie, Charles Burney soulignait cependant que les églises paroissiales elles-mêmes en tireraient profit, puisqu'elles pourraient disposer, pour un prix modique, d'enfants de chœur et de clercs formés à la musique. Les églises cathédrales pourraient quant à elles employer des chanteurs mais aussi des organistes capables « aussi bien de jouer correctement de leurs instruments et d'enseigner avec méthode, goût et intelligence », ce qui aurait une influence positive sur l'ensemble du système anglais d'enseignement de la musique⁷⁷.

La question de l'adaptation de l'architecture à l'activité musicale, qui avait donné lieu à une intense réflexion dans les *ospedali* au XVIII^e siècle, était également évoquée par Charles Burney, qui notait l'avantage qu'il y aurait à utiliser la chapelle de l'hôpital pour proposer des concerts de musique sacrée mais aussi présenter les enfants prodiges formés dans l'institution :

Puisque le Foundling Hospital dispose d'une chapelle déjà construite suffisamment large pour les concerts publics de musique sacrée et pour la réception du public, l'organisation de présentations annuelles ou plus fréquentes de génies en devenir ou de talents rares rapporterait des sommes considérables pour subventionner un tel établissement, et ces sommes pourraient être grandement augmentées par l'exécution d'oratorios ou, si cela n'était pas permis, d'hymnes, d'offices complets et d'autres morceaux de musique d'église le dimanche après-midi, en demandant comme droit d'entrée une somme modique fixe ou une contribution volontaire⁷⁸.

Une fois encore, l'inspiration était clairement vénitienne, les oratorios ou les motets donnés le samedi ou le dimanche après-midi étant accessibles à tous contre quelques sous destinés à

not from the excellence of their operas or concerts, for we have both equally good in England but to those, the common people have no access. It is, therefore upon the admirable compositions and exquisite manner of performing them in the Italian churches, that by the mere powers of imitation every clown and country girl who sings at all sings with taste and expression, though utterly ignorant of the first principles of music » (Ibid.em).

⁷⁵ Voir par exemple SNYDERS (George), « Une révolution dans le goût musical au XVIII^e siècle : l'apport de Diderot et de Jean-Jacques Rousseau », dans *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 18, 1963, p. 20-43.

⁷⁶ Sur cette question, voir partie 2, introduction.

⁷⁷ BURNEY (Charles), *Sketch of a plan...*, *op. cit.*, transcrit par KASSLER (Jamie Croy), « Burney's Sketch... », *art. cit.*, p. 233.

⁷⁸ *Ibid.em.*

payer la location de la chaise et le livret de l'œuvre⁷⁹. L'organisation de l'enseignement était en revanche librement adaptée des pratiques vénitiennes et napolitaines, puisque si l'équivalent du maître de chœur était envisagé, il était secondé par quatre assistants progressivement recrutés parmi les musiciens formés dès l'enfance dans l'hôpital. Charles Burney n'envisageait donc pas de recours à d'autres professeurs extérieurs, sans doute pour limiter les dépenses mais aussi parce que ce système avait alors montré ses limites à Venise et à Naples.

Le projet de Charles Burney se présentait ainsi comme une intéressante synthèse entre les solutions expérimentées à Venise et à Naples, adaptée aux besoins particuliers de l'Angleterre en matière d'enseignement musical. L'auteur avait également pris conscience du déclin des institutions vénitiennes et napolitaines, déjà engagé au milieu des années 1770, et avait tenté de proposer une solution exempte des défauts relevés dans les institutions de la péninsule. C'est probablement ce qui explique que le projet se soit dirigé à la fois vers la musique sacrée et la musique profane, mais aussi vers un enseignement destiné aux garçons comme aux filles. En formant ces dernières à la musique profane, Charles Burney prenait acte de l'échec des *ospedali* à trouver un établissement à l'ensemble des *putte*. En limitant la formation musicale des garçons à la composition et à la musique instrumentale, il contournait le problème de l'évolution de la voix masculine, que les conservatoires napolitains n'avaient pu résoudre qu'en recourant à l'emploi de castrats. En dépit de ces modifications et d'une attention réelle apportée aux bénéficiaires que pourraient retirer le Foundling Hospital et ses pensionnaires, mais aussi l'ensemble de la nation anglaise, à l'établissement d'une école de musique à Londres, le projet de Charles Burney ne fut pas adopté, l'exportation en Angleterre du modèle italien étant une nouvelle fois vouée à l'échec.

3. L'hôpital musicien : un ospedale à la française ?

En matière musicale, les échanges artistiques entre la France et l'Italie au XVIII^e siècle furent marqués par différentes controverses qui ont suscité de nombreuses recherches, tant dans la sphère historique que dans celle de la musicologie. Querelle des Bouffons, Gluckistes contre Piccinistes ou prises de position des philosophes pour déterminer laquelle, de la française ou de l'italienne, était par excellence la langue de l'opéra, ont ainsi monopolisé l'intérêt des chercheurs, laissant dans l'ombre certains aspects moins fameux de la question. Alors que

⁷⁹ Sur cette question, voir partie 2, chap. 2.

l'importation de thèmes musicaux italiens pour l'opéra est bien connue, les propositions d'adaptation en France des institutions d'enseignement musical ultramontaines n'a guère suscité l'intérêt des spécialistes.

Au moment même où faisaient rage les querelles opposant partisans de la musique française et tenants de la musique italienne, les « conservatoires d'Italie » semblaient pourtant faire l'unanimité et apparaissaient comme un modèle possible pour la fondation d'une école de musique à la française. Le petit opuscule intitulé *L'hôpital musicien* et paru en 1778, en pleine querelle des Gluckistes et des Piccinistes, ne s'attardait pas sur les mérites respectifs de la musique française et de la musique italienne, mais proposait de s'inspirer des conservatoires napolitains et de leurs homologues vénitiens afin d'offrir aux enfants recueillis dans les hôpitaux parisiens un enseignement musical de qualité⁸⁰.

Tout comme John Potter et Charles Burney, l'auteur proposait un projet ayant une vision sociale et nationale : il s'agissait d'adopter en France le modèle italien afin de former sur place des virtuoses sans qu'il soit besoin de les faire venir d'Italie, tout en fournissant aux orphelins et aux enfants trouvés les moyens de subvenir à leurs besoins une fois devenus adultes. Si l'auteur ne résistait pas à la tentation de présenter les Italiens comme un peuple particulièrement doué pour la musique, il récusait néanmoins l'idée que cette inclination serait due au climat ou à « la différence des organes »⁸¹. Le talent des Italiens n'étant pas inné, c'était l'excellence de la formation qu'ils dispensaient à leurs apprentis-musiciens qui expliquait la perfection de leur chant. La méthode était donc exportable en France où le système de formation musicale était perçu comme perfectible : les maîtrises cathédrales, qui offraient un enseignement de qualité, souffraient d'un problème de recrutement initial qui expliquait la rareté des musiciens à la fois naturellement doués et correctement formés ; l'École de chant du magasin de l'Opéra, fondée en 1712, négligeait quant à elle la formation des chanteurs, recrutés en outre trop tardivement, à l'âge de dix-huit ou vingt ans⁸².

⁸⁰ *L'hôpital musicien*, Paris : Cellot et Jombert, 22 p.

⁸¹ « Vous avez remarqué aussi bien que moi la manière dont on enseigne la musique en Italie, et qu'une demoiselle qui a reçu deux ans de leçons chante mieux et avec beaucoup plus de justesse que nous ne faisons en France après six ans d'étude. Ce n'est point au climat, ni à la différence des organes qu'il faut l'attribuer, on voit presque la même chose en Allemagne ; c'est la manière de diriger la voix tellement que si elle reste foible, au moins elle est juste. Perfection très importante » (*Ibid.*, p. 13-14).

⁸² « Qu'avons-nous en France pour former des musiciens ? Les maîtrises d'un petit nombre de cathédrales, dont les élèves pour la plupart restent au service de l'Église où ils trouvent des avantages médiocres mais assurés. C'est cependant du très-petit nombre qui s'en détache que nous tirons ceux qui font tous nos plaisirs. On ne peut disconvenir que nous avons peu à choisir et que c'est un bonheur lorsqu'il s'en rencontre quelques-uns qui joignent à la science de la musique la beauté de l'organe. Je pense que vous ne m'alléguerez pas la prétendue école du magasin de l'Opéra, on l'on n'enseigne que ceux qui se destinent à ce spectacle, où l'on dit à un homme de vingt ans, à une fille de dix-huit, souvent fort distraite par le plaisir : apprenez vite la musique, car il faut que

Selon l'auteur du projet, l'apprentissage de la musique aux enfants recueillis par charité à l'Hôpital général et à la Pitié permettrait de palier ces lacunes de l'enseignement musical français en formant dès le plus jeune âge des chanteurs et des instrumentistes sélectionnés en fonction de leur talent naturel, qu'une instruction continue et exigeante ferait fructifier. Cette formation musicale aurait également des conséquences positives sur le devenir de ces enfants, en leur offrant une possibilité réelle d'ascension sociale absente des métiers auxquels ils étaient traditionnellement destinés :

Il résulteroit de tout ceci beaucoup d'avantages pour ces enfans et pour la satisfaction du public. On les mettroit à portée d'exercer, après leur sortie, des talens plus honorables et plus lucratifs que tous les métiers qu'on leur fait embrasser, où ils ne peuvent jamais être que des compagnons faute d'avoir les moyens de former des établissemens. Dans l'art de la musique on porte tous ses outils avec soi ; il n'est besoin, ni de maîtrise, ni d'atelier [sic]. Quelques uns même pourroient acquérir beaucoup de distinction, et jouir dans la suite d'un état, sinon brillant, du moins assez doux.⁸³

À travers l'apprentissage de la musique, les enfants trouvés et les orphelins auraient ainsi pu exercer un métier à la fois plus honorable et plus lucratif que ce lui de compagnon artisan et espérer sortir de leur misère originelle. Tout comme Charles Burney, l'auteur de *l'Hôpital musicien* attribuait ainsi à l'activité musicale dans les institutions charitables une vocation sociale et publique, ce qui rattachait sa proposition aux institutions napolitaines plus qu'à leurs consœurs de Venise.

Un projet de cette ampleur appliqué à des institutions par essence peu rentables ne pouvait se concevoir que sur un modèle économique impeccable, la situation des *ospedali* et des conservatoires au moment de la rédaction de l'opuscule illustrant assez les risques d'une mauvaise gestion. L'auteur prenait ainsi un soin tout particulier à décrire l'organisation économique de son futur « hôpital musicien ». Le préambule indispensable était d'instruire exclusivement des enfants : éveillés à la musique dès leur plus jeune âge, ils pourraient consacrer plusieurs années à l'apprentissage du chant et des instruments pour atteindre

vous débutiez l'année prochaine. Ces talens sont-ils donc si faciles, qu'on puisse espérer de grands sujets en les cultivant si peu ? » (*Ibid.*, p. 8-9).

⁸³ *Ibid.*, p. 20. Ce statut d'éternel apprenti auquel semblait les condamner leur misère originelle était également une réalité à Venise pour les enfants des *ospedali* placés en apprentissage : même lorsque les maîtres artisans proposaient de les adopter, il s'agissait souvent pour l'employeur de disposer de main-d'œuvre gratuite. Madeleine V. Constable a ainsi montré qu'une partie des artisans qui embauchaient des enfants de la Pietà n'avaient pas les moyens de subvenir à leurs besoins, tandis que les gouverneurs des Derelitti se plaignirent à plusieurs reprises que leurs pensionnaires placés en apprentissage ne percevaient aucun salaire (CONSTABLE (Madeleine V.), « The education of the Venetian orphans from the sixteenth to the eighteenth century : an expression of Guillaume Postel's judgement of Venice as a public welfare state », dans KUNTZ (Marion L.) (dir.), *Postello, Venezia e il suo mondo*, Florence, L.S. Olschki, 1988, p. 191-192).

l'excellence à l'âge adulte, ce qui leur permettrait de trouver sans peine à s'établir auprès de quelque riche mélomane ou au sein d'une troupe de théâtre. En outre, le spectacle de ces enfants musiciens ne manquerait pas, selon l'auteur, de susciter l'attendrissement des spectateurs, qui viendraient sans cesse plus nombreux faire la charité à un établissement aussi utile qu'agréable⁸⁴.

Les aumônes étant insuffisantes à financer l'activité musicale, l'auteur proposait d'organiser, à l'instar des institutions italiennes, de véritables concerts de musique sacrée au cours desquels seraient chantés psaumes, hymnes, poésies sacrées en latin ou en langue vulgaire. Le choix de la langue des textes chantés aurait probablement été dicté par la préférence des auditeurs, comme ce fut le cas à Venise où jusqu'en 1690, les oratorios étaient toujours écrits en langue vernaculaire. Le premier oratorio en latin, intitulé *Davidis conversio*, fut joué en 1690 aux Mendicanti, puis la langue latine fut rapidement adoptée par les trois autres *ospedali* (cf. annexe 6). Fortement inspiré de l'exemple vénitien, le projet français était néanmoins plus extrémiste en ce qu'il proposait de faire payer la location des chaises aussi bien lors des concerts que lors des offices religieux en musique, qui restèrent toujours gratuits dans les *ospedali*.

L'auteur de l'opuscule proposait enfin de tirer des revenus de l'activité musicale en envoyant les enfants faire de la musique dans les églises paroissiales ou conventuelles⁸⁵. Cet envoi contre rémunération d'enfants musiciens avait déjà cours à Venise et à Naples, lors des veillées funèbres, et faisaient également partie du projet de Charles Burney (cf. *supra*). Le rédacteur de *L'hôpital musicien* élargissait le dispositif en proposant d'offrir les services des petits musiciens aux particuliers, en appelant clairement au modèle napolitain et justifiant ainsi la nécessité de l'apprentissage de la musique profane⁸⁶. La proposition était audacieuse qui abandonnait toute idée de clôture des petites filles, si chère aux gouverneurs des *ospedali*,

⁸⁴ « Le spectacle des salles de ces hôpitaux, déjà si touchant par lui-même, deviendrait déjà plus intéressant encore si l'on y entendoit, pendant le cours de leurs travaux, chanter avec une harmonie douce et affectueuse les louanges du Seigneur. Pourroit-on résister à l'attendrissement qu'elles occasionneraient ? Les spectateurs n'y deviendroient-ils pas plus nombreux, et les aumônes plus abondantes ? » (*L'hôpital musicien...*, *op. cit.*, p. 11).

⁸⁵ « Comme il seroit facile de se procurer un nombre de ces enfans à prix modéré, il n'y auroit point de paroisse qui ne voulût se donner la satisfaction de cette musique à la fête de son saint, et peut-être même dans toutes les grandes solennités. Il n'y a point de difficultés que les filles mêmes allassent chanter dans les paroisses, plusieurs communautés de filles mènent leurs pensionnaires à la messe de paroisse, sans qu'il en puisse résulter aucun abus ; il suffit qu'elles soient conduites par des sœurs prudentes. Ajoutez à cela que si les couvents de religieuses trouvoient cette facilité à se procurer à bon marché une musique pieuse et convenable à la sainteté des offices divins, il est bien vraisemblable qu'elles en feroient usage dans beaucoup d'occasions, puisqu'elles cultivent volontiers ces talens dans leurs maisons » (*Ibid.*, p. 16).

⁸⁶ « Si on vouloit même tirer tout le parti dont la chose est susceptible par un bénéfice journalier, on pourroit (comme l'on fait à Naples), accorder avec les précautions convenables, que pour un prix modique ces enfans allassent dans des concerts particuliers, et le profit qui en résulteroit augmenteroit leur bien-être et celui de la maison ; mais alors il seroit nécessaire qu'ils s'exerçassent à toute sorte de musique » (*Ibid.*, p. 19-20).

mais elle avait l'avantage d'assurer une plus grande visibilité aux jeunes musiciens des deux sexes, ce qui aurait eu des répercussions sur la renommée de leurs institutions tout en facilitant leur établissement une fois adultes.

Afin de permettre aux enfants de se faire connaître, l'auteur anonyme évoquait également la possibilité de proposer aux mélomanes français des concerts particuliers, en envoyant les musiciens les plus aguerris à domicile. Cette proposition, directement inspirée de l'exemple napolitain, était également commune aux projets anglo-saxons et traduisait une conception de l'activité musicale hospitalière très éloignée de celle en vigueur auprès des gouverneurs des *ospedali* qui avaient, du moins théoriquement, interdit toute exhibition des *putte* n'étant liée ni à l'activité liturgique, ni au prestige de la République⁸⁷. Ces concerts, rémunérateurs pour les musiciens et leur institution, impliquaient bien évidemment l'apprentissage de la musique profane, selon un principe de réalité que les gouverneurs des *ospedali* s'étaient eux-mêmes résolus à accepter⁸⁸.

La dernière mesure économique proposée consistait en l'ouverture des « hôpitaux musiciens » aux élèves externes. L'apprentissage de la musique, qui faisait partie de l'éducation reçue par les enfants des familles bourgeoises, était généralement confié à des professeurs particuliers. Ce système était coûteux et posait le problème de la qualité de l'enseignant, notamment dans le cas des petites filles qui recevaient principalement des leçons de musiciennes formées en dehors des circuits d'enseignement traditionnels et dont la formation laissait parfois à désirer⁸⁹. Le projet d'introduire l'enseignement de la musique dans les institutions charitables parisiennes aurait offert aux familles riches la possibilité de disposer de professeurs expérimentés et peu coûteux, éventuellement de sexe féminin, qui auraient pu enseigner la musique à leurs petites filles dans le respect des convenances. Cette proposition, qui n'avait rien d'original si l'on considère qu'elle était déjà présente chez Charles Burney, était inspirée du système des *figlie in educazione* et des *figlie a spese* en vigueur dans les *ospedali* et qui existait également sous une forme masculine dans les conservatoires de Naples.

L'organisation même de la formation musicale s'inspirait du modèle italien. L'auteur proposait de choisir les élèves les plus doués et de les former au sein de l'hôpital, dans le but d'« allier la connaissance de la musique à la beauté de l'organe », selon un système

⁸⁷ Sur cette question, voir partie 2, chap. 3.

⁸⁸ Pour plus d'informations, voir partie 2, chap. 2.

⁸⁹ Sur cette question, voir SONNET (Martine), « L'éducation musicale des filles au XVIII^e siècle, entre famille et couvent », dans GIRON-PANEL (Caroline) (dir.), *Éducatrices musicales au féminin en France et en Italie, entre XVIII^e et XIX^e siècles* [colloque, Naples, 2010], non publié.

expérimenté dès le XVII^e siècle dans les *ospedali* et les conservatoires. La durée de huit à dix ans d'apprentissage proposée par le mélomane français correspondait également parfaitement au cursus en vigueur dans les *ospedali*. Aux Mendicanti, le chœur était ainsi divisé en trois classes, les deux premières étant destinées aux apprenties et la dernière aux musiciennes confirmées. Les filles de la première classe étaient appelées *incipienti* (ou débutantes) et y demeuraient jusqu'à l'âge de seize ans. Les filles de la seconde classe étaient appelées *profitenti* (ou confirmées) et y restaient cinq ans. Les filles de la troisième classe étaient appelées *essercitanti* (ou exécutantes) et devaient servir le chœur pendant dix ans à la fois comme solistes et comme enseignantes⁹⁰. Si l'on considère que les jeunes filles commençaient souvent à apprendre la musique à l'âge de dix ans et qu'elles accédaient au statut de soliste à vingt-et-un ans, le temps d'apprentissage de la musique correspondait aux dix années évoquées par le projet français⁹¹.

L'enseignement pyramidal préconisé par l'auteur semblait également inspiré par les institutions italiennes. En effet, si le maître de chœur dispensait ses leçons aux musiciens confirmés, ceux-ci se chargeaient de l'initiation à la musique des plus jeunes membres du chœur. À l'origine, les *ospedali* et les conservatoires n'employaient d'ailleurs que des musiciens méconnus, peu exigeants en matière de salaire et qui se contentaient de trouver « la vie, le logement et des honoraires honnêtes », ce qu'appellait de ses vœux l'auteur de l'opuscule. Une fois l'activité musicale devenue rentable, il était alors possible d'envisager l'embauche de musiciens plus expérimentés, capable de faire progresser les enfants et qui aurait la charge de « fournir des morceaux dignes de plaire et d'attirer des bienfaits d'amateurs généreux et sur les enfants et même sur la maison ». L'exigence de la nouveauté et l'adaptation au goût du public, préoccupations récurrentes à Venise, étaient ici aussi mises au premier plan⁹².

À l'image des *maestri* des conservatoires napolitains, les compositeurs employés par l'hôpital devraient également enseigner la composition aux jeunes musiciens. Cela contribuerait naturellement à la renommée de l'institution et fournirait aux élèves une possibilité supplémentaire de trouver à s'établir dans le monde. Les hôpitaux musiciens

⁹⁰ Sur cette question, voir partie 2, chap. 2.

⁹¹ « Que faisons-nous apprendre à ces enfans qui sont recueillis à l'Hôpital général, ou à la Piété ? Des métiers qui pourront à peine leur procurer du pain. Que dans le nombre de ces enfans on en choisisse cent dans chaque maison, qu'en leur laissant continuer leurs travaux qui ne demandent pas une longue étude, on leur donne tous les jours pendant quelques heures, des leçons de musique, et quelqu'autre heure dans la journée pour les répéter ; en huit ou dix ans, et peut-être même beaucoup moins pour plusieurs, on peut former une pépinière de musiciens et de musiciennes capables d'exécuter à livre ouvert tout ce qu'on leur présentera » (*L'hôpital musicien...*, op. cit., p. 11).

⁹² *Ibid.*, p. 19-20.

offrirait en outre aux compositeurs des laboratoires de premier ordre, dans lesquels ils « essayeroient leurs forces en faisant exécuter les premiers morceaux par lesquels ils tenteroient d'établir leur réputation » : comme à Venise et à Naples le passage par ces institutions pourrait ainsi constituer pour de jeunes compositeurs un préalable à de plus hautes fonctions⁹³.

L'adoption de la musique instrumentale aux côtés de la musique vocale était un autre emprunt aux conservatoires italiens. La présence d'instruments dans un hôpital musicien se justifiait, selon l'auteur, par la nécessité de solfier à proximité d'un instrument, qui seul permettait de juger de la justesse de la note chantée. Mais l'enseignement de la musique instrumentale aurait également permis de compléter un enseignement destiné à offrir aux jeunes musiciens les moyens de se produire en public. Si les moyens financiers ne permettaient pas, comme à Venise, de leur offrir une grande variété d'instruments, on pouvait se contenter d'une mandole, « instrument propre à un accompagnement doux et à diriger la voix », qui suffirait à des musiciens destinés aux salons. Si les filles n'étaient absolument pas exclues de cet enseignement, qui devrait durer au moins six mois, l'auteur proposait néanmoins de porter la musique instrumentale « à un plus haut degré dans [l'école] des garçons ». Cette proposition, également présente chez Charles Burney, était liée à la crainte de la mue, que l'on contournait en insistant sur l'apprentissage de la composition et de la musique instrumentale, tandis que l'auteur préconisait que les petites filles fussent principalement instruites « dans la science de la musique vocale ».

Le projet d'« hôpital musicien » français ne vit jamais le jour, mais il n'en demeure pas moins le témoignage intéressant d'une volonté d'exportation outre-monts du modèle italien. Les similitudes avec la proposition de Charles Burney sont frappantes et peuvent se lire de deux manières. La première hypothèse serait que l'auteur de l'opuscule de 1778 ait eu connaissance du projet pour le Foundling Hospital et s'en soit inspiré, mais le fait que la proposition de Charles Burney soit restée manuscrite rend peu probable cette possibilité. La seconde hypothèse serait que l'auteur ait, comme le mélomane anglais, fait le voyage d'Italie et se soit inspiré des institutions vénitiennes et napolitaines pour proposer une synthèse convenant à la situation française. Il serait tentant, alors, d'essayer de démasquer cet auteur cachant sous l'anonymat une connaissance profonde des institutions italiennes. Le témoignage de l'abbé Richard, celui de l'amateur d'art Pierre Jacques Onésyme Bergeret de Grancourt ou encore celui de Jean La Roche dénotaient à la fois un intérêt pour la question de

⁹³ Sur cette conception des institutions charitables comme laboratoires pour les compositeurs, voir partie 2, chap. 2.

l'enseignement de la musique et une connaissance approfondie des *ospedali* et des conservatoires, qui pourraient en faire des candidats à la paternité de l'opuscule. Il est néanmoins impossible d'avancer la moindre proposition réellement fondée pour attribuer cette œuvre, qui reste le témoin d'une tentative d'exportation outre-monts d'un modèle italien jugé suffisamment intéressant pour pouvoir s'adapter aux exigences particulières de la musique française.

III. L'exportation outre-monts du modèle italien

La rédaction de projets destinés à importer un modèle vénéto-napolitain d'école de musique dans différents pays européens posait la question de la circulation de l'information hors de la péninsule italienne. Dans le cas de Charles Burney, la source du projet était évidemment l'expérience vécue par le voyageur, mais on ignore si tel était le cas du rédacteur anonyme de *L'Hôpital musicien*, et l'on sait que John Potter ne quitta pas l'Angleterre. Les conditions de transmission des informations relatives aux *ospedali* et aux conservatoires et les éventuelles altérations subies par ces informations doivent donc être interrogées, avant d'étudier quelle fut l'influence réelle du modèle vénéto-napolitain sur les réalisations effectives. Pour ce faire, il est nécessaire d'étudier le phénomène à différentes échelles, en s'interrogeant sur la possibilité d'une copie de la structure hospitalière à l'échelle locale, puis à l'échelle de la péninsule, avant d'élargir la question à la sphère européenne, en étudiant les exemples particuliers des écoles de musique fondées à Londres et à Paris.

1. Connaître les *ospedali* hors d'Italie

Pour pouvoir s'exporter, un modèle doit être suffisamment bien constitué pour pouvoir se prêter aux adaptations nécessaires à son adoption hors de son aire géographique ou culturelle originelle. Une étude à l'échelle des territoires de la République permet ainsi d'observer les premières tentatives d'adaptation du modèle musical hospitalier hors de la Dominante. Ces balbutiements sont particulièrement perceptibles à Trévise, dont l'hôpital de Santa Maria dei Battuti offrait une structure relativement comparable, bien que plus modeste, aux *ospedali grandi* de Venise. Fondée au XIV^e siècle, l'institution était à l'origine une confrérie de

pénitents semblable aux *scuole* vénitiennes⁹⁴, dont elle adoptait d'ailleurs les habitudes musicales : les archives indiquent ainsi jusqu'à la fin du Moyen Âge la présence de chanteurs employés de façon ponctuelle ou régulière pour accompagner les processions et les funérailles des confrères⁹⁵. Si ces chanteurs continuèrent à jouer un rôle jusqu'au début du XVII^e siècle⁹⁶, les archives de l'institution laissaient apparaître dès 1652 la présence de filles du chœur (*putte di choro*), dont le rôle n'était malheureusement pas précisé⁹⁷. Seul un document daté du 26 juin 1713 indiquait que

Parmi toutes les choses auxquelles nous, Présidents, devons veiller, l'une des plus importante est que les filles de cette famille s'appliquent à faire les exercices spirituels et qu'elles abandonnent l'oisiveté de laquelle dérive tout mal, et souvent quelque scandale préjudiciable à ce lieu pieux. C'est pourquoi pour éviter que n'adviennent de tels événements, nous avons jugé bon (à la demande des *maestre di canto* de ce lieu pieux) de permettre à plusieurs desdites filles de s'exercer à la musique instrumentale et au chant figuré.

Pour ce faire nous, Présidents, avons déjà demandé depuis plusieurs mois au révérend D. Giuseppe Zanchetti, maître de musique, de bien vouloir s'y employer et enseigner à ces filles ladite musique instrumentale et ledit chant figuré, ce qu'il à commencé à faire avec beaucoup de talent. Ayant considéré le profit qu'en tirent ces filles, nous proposons à cette magistrature du chapitre des *Signori Savi* de soumettre aux voix la proposition suivante : que le susdit révérend D. Giuseppe puisse être élu *maestro* comme indiqué ci-dessus, avec un honoraire annuel de six stères de farine de froment, une *botta* de vin et douze ducats de 6:4 £ par ducat en comptant, et que cet honoraire soit versé à compter du premier mars prochain venant, ce qui apportera de la dignité à ce lieu pieux et à toute la ville. Si les filles s'appliquent à cet exercice si notable, que le révérend Zanchetti soit confirmé chaque année par ce chapitre de *Signori Savi*⁹⁸.

L'influence des *ospedali* de Venise semble évidente à la fois dans la formulation, dans les raisons avancées pour justifier d'une activité musicale et dans les modalités de recrutement du maître de musique. Les lacunes des archives trévisanes ne permettent pas de savoir si le chœur de cet établissement connut un réel développement, mais l'absence de toute mention de cette activité musicale dans les récits des voyageurs ou dans les chroniques de la ville laissent

⁹⁴ Pour plus d'informations, voir VARANINI (Gian Maria), « Per la storia delle istituzioni ospedaliere nelle città di Terraferma veneta nel Quattrocento », dans GRIECO (Allen J.) et SANDRI (Lucia) (dir.), *Ospedali e città : l'Italia del centro-nord (XIII-XVI secolo)* [colloque, Florence, 1995], Florence : Le Lettere, 1997, p. 136-142 ; PESCE (Luigi), « Gli statuti (1329) della Scuola di S. Maria dei Battuti di Treviso », dans *Archivio Veneto*, n° 108, 1977, p. 5-41 ; NETTO (Giovanni), *Nel Trecento a Treviso. Vita cittadina vista nell'attività della "scuola" Santa Maria dei Battuti e del suo ospedale*, Treviso : Ospedale regionale di Treviso, 1976, 245 p.

⁹⁵ Treviso, Archivio di Stato (AST), *Ospedale di Santa Maria dei Battuti (SMB)*, b. 359, vol. I, « Cantori e musici », *passim* et b. 360, vol. III, « Cantori », *passim*.

⁹⁶ Limités à douze en 1620, puis à dix en 1641 et enfin à six en 1676, les chanteurs employés par l'établissement semblaient subir le même sort que leurs homologues vénitiens, contraints au début du XVII^e siècle de trouver d'autres sources de revenus que les *scuole* (Treviso, AST, *SMB*, b. 361, *Summario terzo*, « Cantori »).

⁹⁷ Treviso, AST, *SMB*, b. 362, *Libro d'atti*, p. 215.

⁹⁸ Treviso, AST, *SMB*, 26 juin 1713, fol. 242-242v.

supposer que les musiciennes de Santa Maria dei Battuti n'arrivèrent jamais au niveau de leurs consœurs vénitiennes. L'exemple n'en reste pas moins intéressant, puisqu'il témoignait d'une circulation des connaissances entre Venise et ses villes de Terre ferme, l'hôpital de Trévise ayant rapidement adopté un mode de fonctionnement en provenance de la Dominante jugé efficace.

Cette circulation était rendue possible par les nombreux échanges existant entre Venise et la Terre ferme, y compris dans le domaine de la circulation des nouvelles culturelles ou musicales. Un exemple en est fourni par la présence, dans le fonds de la Biblioteca civica Bertoliana de Vicence, d'un numéro du périodique *Pallade veneta*, daté d'octobre 1687 et dont on peut supposer qu'il fut rapporté de Venise par un amateur de musique⁹⁹. Les lettres du nonce apostolique de Venise aux autorités d'Udine constituent également une source intéressante, à la fois parce qu'elles évoquent l'ensemble des événements survenus dans la Dominante, y compris les spectacles ou les événements mondains, mais aussi parce qu'elles fourmillent d'erreurs¹⁰⁰. Cela contribuait à la diffusion de fausses informations qui, de répétition en reformulations, arrivaient fort déformées à l'extrémité des territoires de la République.

Bien évidemment, la circulation de l'information dépassait largement les frontières de la Sérénissime et les spectacles organisés à Venise étaient relayés dans toute la péninsule, notamment lorsqu'ils avaient un caractère exceptionnel. La présence du numéro de janvier 1688 de *Pallade veneta* à la Biblioteca nazionale de Florence en est un indice¹⁰¹, de même que les comptes-rendus que l'on trouve dans certaines gazettes : le 20 avril 1740, le *Diario ordinario* de Rome rendait ainsi compte de l'exécution de la cantate *Le muse in gara* par les *putte* des Mendicanti, en indiquant que le lundi précédent,

le prince royal électoral [Friedrich-Christian de Saxe] jouit de l'autre cantate très exquise à six voix des demoiselles des Mendicanti évoquant son heureuse venue et, très satisfait, il leur laissa cent sequins¹⁰².

Cette connaissance de l'activité des chœurs hospitaliers vénitiens bien au-delà des frontières de la République s'expliquait avant tout par la circulation des hommes et des nouvelles au

⁹⁹ *Pallade veneta per il mese d'ottobre 1687*, Venise : P. Bernardion, 1687, 107 p.

¹⁰⁰ Udine, Biblioteca civica « V. Joppi », Ms 1102, cité par NASSIMBENI (Lorenzo), *Paganini, Rossini e la Ferrarese : presenze musicali a Udine e in Friuli tra Settecento e Ottocento*, Udine : Biblioteca civica « V. Joppi », 1999, p. 61-68. Pour un exemple de transmission d'informations erronées, voir partie 3, chap. 3.

¹⁰¹ *Pallade veneta per il mese di febraro 1688*, Venise : A. Poletti, 1688, 110 p.

¹⁰² *Diario ordinario*, 20 avril 1740, cité par PIOVANO (Francesco), « Note bio-bibliografiche », dans *Rivista musicale italiana*, n° 13, 1906, p. 698.

sein de la péninsule. Les compositeurs n'hésitaient pas à se déplacer pour trouver un engagement et faire jouer leurs œuvres, tandis que les partitions et les livrets circulaient dans toute la péninsule, notamment par le biais des dédicaces. Deux des trois exemplaires de *Pallade veneta* se trouvant hors de Venise étaient ainsi destinés à être envoyés à leurs dédicataires, le duc de Modène et le grand-duc de Toscane. Cette pratique était fréquente dans toute la péninsule, comme l'indiquent par exemple les livres de comptes du cardinal Benedetto Pamphili, dans lesquels étaient reportés les frais de copie et de reliure des cantates destinées à être envoyées à des nobles romains mais aussi étrangers¹⁰³.

De fait, la diffusion des connaissances dépassait largement le cadre péninsulaire et les informations sur les *ospedali* franchissaient les Alpes. Les visiteurs étrangers contribuaient, à travers leurs récits et leur correspondance, à faire connaître ces institutions, tandis que les voyages officiels des princes d'Europe donnaient lieu à de nombreuses chroniques destinées à circuler hors des frontières de la République. La musique elle-même ne restait pas cantonnée à la lagune, comme l'indique la présence de très nombreux livrets et partitions vénitiens dans les bibliothèques européennes. L'habitude de faire copier les partitions pour les envoyer à des proches restés dans le pays d'origine est attestée par les témoignages des mélomanes : l'abbé Antonio Conti entretint ainsi pendant deux ans une correspondance suivie avec la comtesse de Caylus, à laquelle il envoyait régulièrement des airs d'opéra, mais aussi des cantates et des pièces instrumentales¹⁰⁴. On sait également que Jean-Jacques Rousseau avait copié les airs

¹⁰³ HINDEN (Lea), « L'attività musicale presso i Pamphilj nel Sei- e Settecento » et NIGITO (Alessandra), « L'attività musicale alla corte dei Pamphilj e dei Colonna tra XVII e XVIII secolo attraverso le fonti d'archivio », dans GIRON-PANEL (Caroline) et GOULET (Anne-Madeleine) (dir.), *La musica a Roma nel Seicento. Studi e prospettive di ricerca* [colloque, Rome, 2010], à paraître.

¹⁰⁴ CONTI (Antonio, abbé), *Lettres de M. l'abbé Conti, noble vénitien, à Madame de Caylus...*, 182 p., Venise, BNM, Ms Fr. App. 58 (=12102) : « Je vous enverrai la semaine prochaine des airs del Porpora. Le premier opéra de San Gian Crisotomo étoit de sa composition, mais les paroles n'ont pas répondu à la musique, non plus qu'aux décorations et l'opéra est tombé. Je vous chercherai aussi des airs de Vivaldy, vous serez charmée de leur vivacité et de leur variété, mais rien ne vous feroit plus plaisir que les Pseaumes de M. Marcello. Tous les airs en sont bannis, il n'y a que des choeurs d'une harmonie surprenante, le récitatif simple ou majestueux, pathétique ou fier selon la passion qu'il s'agit d'exprimer, les accompagnemens n'ont point de violons, instrumens trop effeminés pour une musique aussi grave » (13 mars 1727) ; « Ma nièce va vous envoyer des airs du Porpora, c'est L'ambreville qui les a chantés. On vous en enverra d'autres avec les accompagnemens » (22 mars 1727) ; « Je vous enverrai dans peu la cantate d'Alexandre que M. Marcello a mise en musique, elle est à deux voix et rend parfaitement bien les passions, car elle est dans le goût des pseaumes, dont je vous ai parlé. Il n'y a presque point d'ariettes, mais le chant varie selon les différentes idées qu'il doit exprimer. Il n'y a à Venise que l'élève de M. Marcello qui la puisse chanter : le vous l'enverrai avec une lettre pour Madame de Bolinbrok qui m'a demandé plusieurs fois cette même cantate » (24 avril 1727) ; « Je vous enverrai incessamment la cantate de Thimotée mais elle est très difficile à exécuter, elle est à deux voix sans autre instrument que le clavessin, M. Marcello est persuadé que les violons étouffent la voix et qu'il n'est guère possible d'accorder un chant pathétique avec de sons si éclatants » (10 mai 1727) ; « Voici des partitions de l'opéra de cette année; je ne sais pas s'ils plairont à M. votre fils, à qui je fais bien des complimens. Ce sont les meilleurs airs de ce Carnaval (24 février 1728) ; « Ma nièce vous enverra au premier jour deux petits airs de St Jean Crisostome, on prétend qu'ils sont un chef-d'oeuvre de musique. Porpora, qui plaît si fort à Mons. le comte votre fils, en est l'auteur » (9 décembre 1728) ; « Ma nièce vous enverra au premier jour deux petits airs de Faustine et de Senesino qui sont les plus

chantés par les gondoliers afin d'en faire une édition lors de son retour en France¹⁰⁵, tandis que Charles Burney avait rapporté de la plupart des villes visitées une ou plusieurs partitions : à Milan, il copia des extraits de « deux ou trois manuscrits très anciens » ; de Padoue, il se fit envoyer deux messes par le musicien Francesco Antonio Vallotti ; de Venise, il rapporta, outre de nombreux ouvrages consacrés à la musique, une partition autographe de Baldassare Galuppi ; à Rome, il obtint du *padre* Martini une copie du célèbre *Miserere* de Gregorio Allegri, etc¹⁰⁶. Si le but du voyage de Charles Burney¹⁰⁶ expliquait le nombre particulièrement important de partitions rassemblées par le mélomane, ce dernier ne faisait que pousser à l'extrême une pratique fort répandue chez les amateurs de musique circulant dans la péninsule¹⁰⁷.

La circulation des partitions en Europe était également perceptible à travers la constitution des fonds musicaux des bibliothèques¹⁰⁸, mais aussi grâce à l'étude des répertoires¹⁰⁹. Il va de soi que l'envoi de partitions ou de livrets de la part des voyageurs mélomanes s'accompagnait d'un mouvement bien plus ample de circulation des musiciens eux-mêmes, compositeurs mais aussi interprètes (cf. *supra*). Véritables intermédiaires culturels, les castrats formés dans les conservatoires napolitains ou les *putte* ayant réussi à

beaux du monde et que j'aime infiniment mieux que ceux de Farinello, quoique je n'ose pas le dire dans ces temps où la constellation du fanatisme musical domine de manière que les plus sages sénateurs font la cour aux eunuques, comme les chevaliers romains le faisoient aux pantomimes » (5 février 1729) ; « Les copistes des airs que je vous ai promis sont si occupé que je n'ay pû encore en avoir aucun, mais j'espère vous en envoyer au premier jour » (10 mars 1729).

¹⁰⁵ Sur la publication par Jean-Jacques Rousseau des barcarolles, voir partie 2, introduction.

¹⁰⁶ BURNEY (Charles), *The present state...*, *op. cit.*, p. 112, p. 138, p. 185 et p. 252.

¹⁰⁷ Charles Burney offrait en outre un témoignage édifiant sur les conditions dans lesquelles s'effectuait la copie de musique pour les étrangers, véritable rente pour les copistes installés dans les villes réputées pour leur activité musicale : « Le premier copiste chez qui on m'a mené [à Milan] ne me laisse pas une minute en paix. Il écrit, mendie et emprunte toute sorte de chose pour me tenter – et il n'y réussit que trop bien. J'ai déjà acheté plus de musique que je n'en puis porter. Pour environ un sequin et demi (dix-huit shillings six pence), j'ai autant de musique nouvelle que j'en aurais obtenu pour trois livres dix shillings en Angleterre, rien qu'à la faire copier – sans compter le papier ni la composition. J'ai peur de trop me charger, sinon je pourrais me procurer ici d'excellents ouvrages – messes, motets, airs d'opéra, symphonies, trios etc. – car les bons compositeurs ne manquent pas. J'ai néanmoins commandé une charmante symphonie de S. Martini, un duo favori du premier opéra que j'ai entendu ici, et deux motets, sans compter tout ce que j'ai déjà acheté » (BURNEY (Charles), *Journal of a tour through France and Italy in 1770*, Londres, BL, Ms Add. 35122, transcrit dans BURNEY (Charles), *Voyage musical...*, *op. cit.*, p.105).

¹⁰⁸ Si l'on s'arrête au seul exemple parisien, étudié par Sylvie Mamy, on réalise à quel point la diffusion de la musique vénitienne en France était liée à de multiples facteurs, parmi lesquels la fascination pour les méthodes de chant et les solfèges italiens, mais aussi la présence de compositeurs ultramontains sur les scènes parisiennes (MAMY (Sylvie), *La musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières, d'après les sources vénitiennes conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 1996, 463 p.).

¹⁰⁹ De nombreuses études de cas ont été consacrées à cette question dans RASCH (Rudolf) (dir.), *The circulation of music in Europe (1600-1900)*, Berlin : Berliner Wissenschafts Verlag, 2008, 357 p.

faire carrière au théâtre contribuaient ainsi fortement à faire connaître leurs institutions d'origine en Europe¹¹⁰.

2. L'influence du modèle italien en Europe

Les castrats et les *putte* n'étaient pas les seuls à diffuser en Europe des informations sur les institutions qui les avaient formés. Les différents professeurs de musique employés dans les institutions vénitienes et napolitaines, et à plus forte raison les maîtres de chœur ou de chapelle, participaient eux aussi à cette intense circulation des modèles musicaux et pédagogiques depuis la péninsule italienne jusqu'aux frontières extrêmes de l'Europe. Si l'on se contente de quelques exemples emblématiques, ceux des maîtres de chœurs des *ospedali* ayant effectué une partie de leur carrière loin de Venise, on peut déterminer, dans une certaine mesure, le rôle qu'ils jouèrent dans l'exportation du modèle vénitien ou vénéto-napolitain.

Une première hypothèse peut être avancée sur le rôle joué par les compositeurs exerçant à Venise dans le développement de l'activité musicale dans les États germaniques et en Autriche. Dans la première moitié du siècle, en effet, nombreux furent les maîtres de chœur des *ospedali* à être employés dans les cours du Nord-Est de l'Europe, en particulier à Vienne et à Dresde. Le premier d'entre eux, Antonio Lotti, passa deux ans à Dresde entre 1717 et 1719, mais sa collaboration effective avec l'*ospedale* des Incurabili est sujette à caution¹¹¹. Nicolò Porpora, en revanche, fut embauché comme maître de chœur dans ce même *ospedale*, puis dans celui des Derelitti et enfin à la Pietà (cf. *supra*), avant d'être nommé en 1747 maître de chapelle à Dresde, puis de servir comme compositeur à la cour de Vienne. Nul doute qu'il contribua alors à faire connaître hors de la péninsule italienne les institutions napolitaines et vénitienes où il avait enseigné pendant de nombreuses années. Il est probable en particulier que le compositeur ait appliqué les méthodes pédagogiques expérimentées à Naples et à Venise à la princesse électrice de Saxe Maria Antonia et à Joseph Haydn, qu'il eut comme élèves respectivement à Dresde et à Vienne¹¹². À la même période, un autre compositeur formé en Italie était également actif dans les États germaniques : en 1733, Johann Adolf Hasse, ancien élève de Nicolò Porpora à Naples, était nommé maître de

¹¹⁰ Sur les *putte* ayant fait carrière hors de Venise, voir partie 3, chap. 3.

¹¹¹ Cette affirmation, largement reprise par les biographes d'Antonio Lotti et les spécialistes de l'histoire des *ospedali* était issue d'une annotation de Francesco Caffi : « *Fra le composizioni sacre di Lotti, che tutte furono di gran valore, anche notar si vuole un rinomat' oratorio ch'egli scrisse, e fu con molto plauso eseguito nella chiesa degl'Incurabili* » (CAFFI (Francesco), *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venise : Antonelli, 1854, p. 266).

¹¹² Pour plus d'informations, voir LABAT (Jean-Baptiste), *Études sur l'art du chant : Porpora et ses élèves ou l'art du chant au XVIII^e siècle*, Montauban : Forestié, 1862, 16 p.

chapelle à la cour du prince-électeur de Saxe. Les incessantes allées et venues du compositeur entre Dresde et Venise, où il avait entamé dès 1733 une collaboration étroite avec le chœur des *Incurabili*, avaient certainement contribué à faire connaître en Saxe les institutions vénitiennes. La circulation de l'information entre la République Sérénissime et les États germaniques était attestée non seulement par la convocation, en Saxe ou dans l'Empire, de compositeurs actifs à Venise, mais également par l'envoi de musiciennes novices dans les *ospedali* afin qu'elles apprennent à chanter « selon le goût italien »¹¹³. Le premier exemple de *figlie di spese* d'origine saxonne envoyées à la Pietà datait de 1724, alors que le maître de chapelle du Prince-Électeur n'était autre que Johann David Heinichen, dont on sait qu'il avait été un temps le protégé d'une ancienne chanteuse des *Incurabili* prénommée Angioletta¹¹⁴. Dans ce cas précis, l'envoi en formation de deux musiciennes dans un *ospedale* était certainement le résultat d'une connaissance directe des institutions vénitiennes par le Prince-Électeur, qui avait effectué en 1716 un voyage en Vénétie au cours duquel il aurait fréquenté le cercle artistique animé par l'Angioletta des *Incurabili*¹¹⁵.

L'information sur les *ospedali* circulait également sans qu'il soit besoin de faire en personne le voyage d'Italie, comme l'indique l'envoi en formation durant tout le XVIII^e siècle d'apprenties musiciennes dans les institutions vénitiennes. Le phénomène n'était pas cantonné à la Saxe, comme l'illustre le cas de quatre salzbourgeoises à la Pietà et de trois bavaroises aux *Mendicanti* dans les dernières décennies du siècle¹¹⁶. Cela semble corroborer l'affirmation de Denis Arnold selon laquelle « c'étaient les princes germaniques qui connaissaient le mieux les écoles de musique des *ospedali* »¹¹⁷. Il n'est pas impossible que cette connaissance précoce des écoles de musique vénitiennes ait eu une influence à long terme sur la fondation des conservatoires en pays germanique dans les premières années du XIX^e siècle. C'est du moins ce qu'affirmait Denis Arnold :

À Berlin, Carl Zelter, directeur du *Singverein* qui renouvelait l'intérêt pour la « musique baroque », fonda en 1804 une *Ordentliche Singschule nach Art der italienischen Konservatorien* sous les auspices de l'*Akademie der Künste*. Étant donné que Zelter était le professeur de Mendelssohn, lui-même fondateur du conservatoire de Leipzig, l'école de musique la plus recherchée de la fin du XIX^e

¹¹³ Venise, ASV, *OLP*, b. 694, Notatorio V, fol. 21v, 29 juillet 1763.

¹¹⁴ SEIBEL (Gustav Adolf), *Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sachs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1913, p. 18-19.

¹¹⁵ *Ibid.em.*

¹¹⁶ Sur cette question, voir partie 2, chap. 2.

¹¹⁷ ARNOLD (Denis), « Music at the *ospedali* », dans *Journal of the Royal Music Association*, n° 113, 1988, p. 165.

siècle, il n'est pas exagéré d'attribuer à l'influence des institutions italiennes la création d'un environnement d'instruction musicale influent jusqu'à nos jours¹¹⁸.

Cette influence du modèle italien était certainement plus perceptible encore dans les îles britanniques, où se rendirent également de nombreux maîtres de chœur d'*ospedale*. Alors maître de chœur aux Incurabili, Nicolò Porpora fut ainsi invité en 1733 par les musiciens italiens de Londres à venir composer pour l'*Opera of the nobility*, compagnie rivale de celle dirigée par Georg Friedrich Haendel au King's Theatre. En 1741, c'était au tour de Baldassare Galuppi, alors employé par les gouverneurs des Mendicanti, de partir pour la capitale britannique où il demeura deux ans (cf. *supra*). La présence de ces musiciens italiens à Londres quelques années seulement avant qu'Haendel n'entame une collaboration fructueuse avec le Foundling Hospital n'était peut-être pas le fait du hasard. En effet, si l'on en croit David Burrows, le premier concert donné par Georg Friedrich Haendel au bénéfice du Foundling Hospital aurait eu lieu en 1749, sur une initiative de son éditeur, John Walsh, gouverneur de l'établissement depuis l'année précédente¹¹⁹. Or, la vitalité de l'édition musicale vénitienne avait largement contribué à diffuser jusqu'en Angleterre les informations concernant les *ospedali*, notamment auprès des éditeurs dont le réseau professionnel dépassait largement les frontières de leur pays. d'appartenance¹²⁰.

La présence à Londres de Nicolò Porpora puis de Baldassare Galuppi avait certainement contribué à la renommée des chœurs hospitaliers dans les années 1730 et 1740, ce qui avait pu inciter les gouverneurs de l'orphelinat à adopter une partie des pratiques des *ospedali*. Pour peu qu'ils eussent pris conscience des retombées économiques de l'activité musicale pour les institutions vénitiennes, les gouverneurs du Foundling Hospital avaient pu décider de tenter l'expérience, à une période où ils recherchaient activement des fonds pour achever la construction de la chapelle, agrandir les bâtiments et augmenter leur capacité d'accueil. Bien que Haendel fut élu gouverneur en 1750, un an après la reprise de son célèbre oratorio *The Messiah* au bénéfice de l'orphelinat, l'activité musicale n'acquies jamais, dans cette institution pourtant fort semblable à la Pietà, le statut qu'elle avait à Venise. De même, le Lock Hospital de Londres, destiné aux patients souffrant de maladies vénériennes, comme l'*ospedale* des Incurabili, adopta uniquement l'habitude des concerts de charité, sans mettre

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 167.

¹¹⁹ BURROWS (Donald), « Handel and the Foundling Hospital », dans *Music and letters*, n° 58-III, 1977, p. 269-284.

¹²⁰ KIDSON (Franck), « Haendel's publisher, John Walsh, his successors and contemporaries », dans *The musical quarterly*, n° 6-III, 1920, p. 430-450.

en place une formation musicale pour les pensionnaires¹²¹. Ces quelques exemples permettent toutefois de supposer que le modèle vénéto-napolitain était connu, bien avant le projet déposé par Charles Burney en 1774.

Le concept de concerts de charité, inspiré peut-être des exécutions musicales données par les conservatoires napolitains et les *ospedali* de Venise, était bien implanté dans les îles britanniques, comme l'illustre également le cas de Dublin, étudié par Denis Arnold¹²². Dans les années 1740, la reprise dans les hôpitaux dublinois du *Messiah* de Haendel, créé précisément pour un concert de charité dans la ville irlandaise, rencontra un immense succès, les bénéfices du concert étant consacrés à secourir malades incurables et prisonniers. L'activité musicale charitable connut un développement réellement important après 1750, sous l'impulsion de Bartholemew Mosse. Si celui-ci s'inspirait visiblement du succès des œuvres de Haendel pour composer le programme de ses concerts de charité, il n'est pas impossible qu'il ait constaté, lors de son voyage en Europe dans les années 1730, le succès que remportaient les oratorios exécutés dans les *ospedali* vénitiens et les conservatoires napolitains.

Alors que les hôpitaux dublinois ou londoniens avaient mis en place des concerts de charité destinés à lever des fonds destinés aux nécessiteux qu'ils recueillaient, l'exemple vénéto-napolitain, bien que connu, n'avait pas été entièrement suivi, la question de l'enseignement de la musique n'apparaissant pas liée à la « musique de la charité ». La situation était en revanche très différente en Russie, où la présence de musiciens vénitiens ou napolitains avait contribué à la naissance d'une institution de formation musicale clairement inspirée des *ospedali* et des conservatoires. Il n'est pas impossible que Catherine II ait déjà eu connaissance des institutions charitables italiennes avant même son départ pour la Russie, mais la présence de compositeurs italiens à Saint-Pétersbourg avant même l'avènement de l'Impératrice avait contribué, dès les années 1730, à faire connaître en Russie les institutions italiennes. Dès 1735, le compositeur napolitain Francesco Araja était invité par Pietro Petrillo à la cour de l'impératrice Anne Ioanovna, après l'échec des tractations avec Nicolò Porpora¹²³. Ancien *educando* des conservatoires napolitains, Francesco Araja fit certainement connaître ces institutions tout en contribuant largement à la diffusion de la musique italienne,

¹²¹ Sur les concerts organisés dans cette institution, voir MACVEIGH (Simon), « Music and the Lock Hospital in the 18th century », dans *The musical times*, n° 129, 1988, p. 237-240.

¹²² ARNOLD (Denis), « Charity music in eighteenth-century Dublin », dans *The Galpin society journal*, n° 21, 1968, p. 162-174.

¹²³ CORTI (Mario), « La musica italiana nel Settecento a San Pietroburgo », dans *Philomusica on-line*, vol. 4-I, 2005 <<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/viewArticle/04-01-COM01/25>>.

notamment grâce à la création en 1736 du premier opéra italien représenté en Russie, *La forza dell'amore e dell'odio*.

En 1763, Catherine II faisait venir Baldassare Galuppi à la cour de Saint-Pétersbourg. Le compositeur vénitien était alors à la fois maître de chœur aux Incurabili et maître de chapelle à la basilique ducale et la multiplicité des théâtres dans lesquels ses opéras avaient été joués lui assurait depuis plusieurs années une grande renommée. L'année même où Baldassare Galuppi arrivait à sa cour, Catherine II avait fait adjoindre à l'Académie des beaux-arts fondée en 1757 par l'impératrice Elisabeth Petrovna un lycée accueillant les enfants dès l'âge de six ans pour les instruire selon les méthodes inspirées de John Locke et de Jean-Jacques Rousseau¹²⁴. En 1764, Catherine II refondait l'Académie, la dotant notamment d'un règlement et en donnant à cet événement la plus grande publicité, en faisant notamment traduire en français les nouveaux statuts. La place importante occupée par la musique dans le programme d'enseignement et le fait d'envisager une formation artistique dès le plus jeune âge étaient peut-être inspirés du modèle vénéto-napolitain, dont Catherine II avait certainement eu connaissance à travers la fréquentation de Baldassare Galuppi. Le principe même de l'Académie, qui voulait former des élites artistiques russes afin que le pays ne fût pas contraint de recourir aux artistes étrangers, en particulier italiens, était dans la droite ligne des projets élaborés pour la France ou l'Angleterre, dans lesquels la dimension nationale était particulièrement présente. L'ensemble de ces critères se combinant avec la présence à Saint-Pétersbourg de Baldassare Galuppi rend plausible l'hypothèse d'une adaptation du modèle des *ospedali* en Russie, même si une recherche approfondie dans les archives de l'Académie impériale des beaux-arts serait nécessaire pour en apporter confirmation.

3. « Une école dans le goût des conservatoires d'Italie »

Alors que l'influence italienne n'est que supposée dans le cas de la refondation de l'Académie des beaux-arts par Catherine II, elle était manifeste et revendiquée dans la création des écoles de musique parisiennes à la fin du XVIII^e siècle. Si l'on en croit le *Dictionnaire de la langue française* d'Emile Littré, le conservatoire serait en effet une

¹²⁴ Sur la fondation de l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg, on consultera avec profit BAUDEZ (Basile), *L'académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg (1757-1802)*, thèse, Paris : École nationale des chartes, 2000.

haute école de musique qui conserve l'art et qui fut fondée à Paris en 1784 à l'imitation d'établissements semblables en Italie, et par extension, école où l'on forme des sujets pour la musique, la danse, la déclamation¹²⁵.

Il n'est pas anodin que l'auteur ait retenu la date de 1784 pour la fondation du premier conservatoire français, alors que la première institution portant ce nom, le Conservatoire de Paris, ne datait en réalité que de 1795. Cela s'explique par l'entreprise de refondation de l'École de chant du magasin de l'Opéra, sous le nom d'École royale de chant et de déclamation et sur le modèle revendiqué des conservatoires et des *ospedali*. Dès 1782, en effet, apparaissaient dans les premiers documents relatifs à cette fondation la notion d'école de musique « dans le goût des conservatoires d'Italie » destinée à former les chanteurs aussi bien à l'opéra qu'à la musique sacrée¹²⁶. Bien que l'institution envisagée n'ait pas l'ambition de « former un établissement aussi considérable que les conservatoires d'Italie, attendu que cela deviendrait trop dispendieux pour le Roi », de nombreux éléments étaient repris de l'expérience italienne : la sélection par le talent, le recrutement d'enfants possédant déjà des rudiments de musique et l'insistance sur la discipline et l'honnêteté des élèves. Il n'était toutefois pas prévu d'héberger les apprentis chanteurs, « parce qu'il en résulterait dans ce pays-cy des dépenses considérables, qui même pourraient peut-être bientôt dégénérer en abus, surtout l'École devant l'être pour les deux sexes »¹²⁷. On retrouvait ici une partie des éléments retenus par le projet de 1778 pour l'adaptation en France du modèle italien : la mixité de l'école de musique et l'universalité de son enseignement, tourné à la fois vers la musique sacrée et vers la musique profane, étaient bien le résultat d'une combinaison des exemples vénitiens et napolitains.

Lorsque la *Correspondance littéraire, philosophie et critique* de Grimm et Diderot annonça la création de l'École royale de chant et de déclamation, elle résumait les différentes étapes ayant conduit à l'adaptation en France du modèle italien :

Depuis la révolution opérée en France dans la musique, c'est-à-dire depuis que les Gluck, les Piccini, les Sacchini nous en ont créé une, on ne cessait de répéter que ce n'était presque rien faire encore pour l'art que de fixer en France, par les traitements les plus avantageux, les plus grands maîtres dont s'honore l'Italie, et les encourager à enrichir notre scène lyrique de leurs compositions, si l'on n'établissait pas des écoles où ces maîtres pussent apprendre à de jeunes

¹²⁵ LITTRÉ (Emile), *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Hachette, 1873, vol. 1, p. 750.

¹²⁶ Paris, Archives nationales de France, O¹ 626, 19 décembre 1782 et 22 décembre 1782, cité par PIERRE (Constant), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 8 et p. 10.

¹²⁷ Paris, Archives nationales de France, O¹ 626, s. d., cité par *Ibid.*, p. 5-7.

élèves à les exécuter d'après l'excellence de leur méthode et les vrais principes d'un art né, comme presque tous les autres, sous l'heureux ciel de leur pays. L'on pensait encore avec raison que le moyen le plus sûr de faire fleurir en France un art dont les jouissances presque neuves pour nous semblent l'emporter dans ce moment sur nos autres goûts, c'était de créer une chaire où les principes de cet art enchanteur fussent professés publiquement, et d'établir en même temps des maîtres de composition qui apprissent l'application de ces principes aux jeunes élèves qui annonceraient d'heureuses dispositions¹²⁸.

De fait, l'adaptation du modèle italien semblait s'être effectuée en trois temps : avant tout, il était nécessaire d'apporter outre-monts la connaissance de ce modèle, puis il fallait pouvoir utiliser les méthodes d'enseignement en usage dans les institutions vénitiennes et napolitaines, avant d'envisager enfin la fondation d'une école mêlant inspiration italienne et réponse aux nécessités locales. La première étape avait été garantie, dès les années 1740-1750, par les écrits des voyageurs, mais aussi par la circulation des partitions (cf. *supra*). La seconde étape avait eu lieu dans la seconde moitié du siècle grâce à l'importation en France des solfèges d'Italie, porteurs d'une méthode pour l'apprentissage du chant plébiscitée par Jean-Jacques Rousseau¹²⁹ et rapidement adoptée par les professeurs de musique français¹³⁰. En 1772 paraissait le premier ouvrage proposant aux musiciens français une méthode directement inspirée des solfèges italiens, dans laquelle la plupart des pièces étaient effectivement dues à des compositeurs de la péninsule¹³¹. Ces *Solfèges d'Italie* comprenaient entre autres des œuvres de Leonardo Leo, Francesco Durante, Johann Adolf Hasse et Nicolò Porpora, qui avaient tous effectué une partie de leur carrière dans les conservatoires napolitains ou les *ospedali* vénitiens.

Le succès de cet ouvrage, réimprimé à cinq reprises avant même les années 1790 et rapidement traduit en anglais, illustre l'excellente réception en France de la méthode italienne, certainement perçue comme meilleure que la méthode française. La renommée des conservatoires et des *ospedali* n'est sans doute pas étrangère à ce succès, la mention de leurs maîtres de chœur en page de couverture pouvant constituer la garantie d'une pédagogie expérimentée. Les musiciens français n'hésitèrent pas à profiter de cet intérêt pour les

¹²⁸ GRIMM (Friedrich Melchior) et DIDEROT (Denis), *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, nouv. éd., Paris : Furne, 1830, t. 12, p. 48.

¹²⁹ À l'article « Solfier » de son *Dictionnaire de musique*, Jean-Jacques Rousseau évoquait les solfèges italiens, pour lesquels n'existait pas encore de terme français : « On a en Italie un recueil de leçons à solfier, appelé *solfeggi* ; ce recueil composé par le célèbre Leo pour l'usage des commençans, est très estimé (ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de musique*, Paris : Vve Duchesne, 1768).

¹³⁰ Sur cette question, voir MAMY (Sylvie), « L'importation des solfèges italiens en France à la fin du XVIII^e siècle », dans MURARO (Maria Teresa) (dir.), *L'opera tra Venezia e Parigi* [colloque, Venise, 1986], Florence : L. S. Olschki, 1988, p. 67-89.

¹³¹ BÊCHE (Jean-Louis), *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzani, Caraffa, David, Perez, etc. ...*, Paris : Le Duc, 1772, 220-68 p.

méthodes italiennes pour vendre leurs propres recueils didactiques, tel Antoine Bailleux qui réédita en 1786 sa *Méthode pour apprendre facilement la musique*, publiée en 1770, sous le titre de « Solfèges », en précisant qu'il s'agissait d'un « Ouvrage pour servir [sic] d'introduction aux nouveaux solfèges d'Italie de M. Leo, Durante, Piccini, Sacchini, Cafaro, La Barbiera, Stefani et autres »¹³².

L'École royale de chant et de déclamation n'échappait pas à cette mode des solfèges italiens, les élèves étudiant très probablement l'art du chant sur l'ouvrage de Jean-Joseph Rodolphe, ancien élève de Tommaso Traetta et dont on pouvait supposer que la méthode reflétait les principes pédagogiques mis en œuvre par son maître à l'*ospedale* des Derelitti¹³³. Cet ouvrage, qui servit de modèle à la plupart des méthodes de chant publiées jusqu'à la fin du siècle par les musiciens italiens séjournant en France, fut ainsi utilisé par la très grande majorité des chanteurs formés à l'École royale de chant et de déclamation. On pouvait voir dans cette adoption des méthodes pédagogiques en vigueur dans les institutions vénitiennes et napolitaines l'aboutissement d'un processus d'adaptation du modèle italien en France.

Le souvenir des écoles d'Italie était non seulement présent dans ces ouvrages pédagogiques, mais également chez les compositeurs eux-mêmes. En 1780, Pasquale Anfossi, ancien maître de chœur des Derelitti, arrivait ainsi à Paris en se présentant comme « *maestro del conservatorio di Venezia* »¹³⁴. La même année, Louis-François-Henri Lefébure publiait un solfège qu'il faisait mine d'avoir fait imprimer à Venise, imitant en cela Daniel Jost De Villeneuve qui avait recouru au même artifice en 1756 pour son fascicule sur l'opéra italien¹³⁵. André Grétry affirmait quant à lui en 1789 qu'il aurait souhaité pouvoir envoyer dix jeunes musiciens étudier le chant et la composition dans les conservatoires de Naples afin « d'apporter et d'entretenir à Paris cette simplicité et cette fraîcheur de chant qu'un sentiment mélancolique n'inspire que dans les pays chauds »¹³⁶. Si la fusion de l'École royale de chant et de déclamation dans le Conservatoire de Paris, créé en 1795, marquait une forme d'éloignement du modèle italien, qui n'était en aucune façon revendiqué par ses fondateurs, on pouvait néanmoins trouver dans la fonction politique attribuée à cette nouvelle institution

¹³² BAILLEUX (Antoine), *Solfèges pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale... et quatre-vingt douze solfèges dans le goût nouveau avec la basse chiffrée...*, Paris : Bailleux, 1783, 132 p.

¹³³ RODOLPHE (Jean-Joseph), *Solfèges ou nouvelle méthode de musique...*, Paris : Houbaut, [1784], 168 p. Pour plus d'informations, voir MAMY (Sylvie), *La musique à Venise...*, *op. cit.*, p. 189-190.

¹³⁴ FLORIMO (Francesco), *La scuola musicale di Napoli...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 371.

¹³⁵ LEFÉBURE (Louis-François-Henri), *Nouveau solfège*, À Venise et Paris : Cailleau, 1780, 23 p. ; JOST DE VILLENEUVE (Daniel), *Lettres sur le mécanisme de l'opéra italien*, À Naples et se vend à Paris : Duchesne et Lambert, 1756, 122 p.

¹³⁶ GRÉTRY (André-Ernest-Modeste), *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris : l'auteur, 1789, cité par MAMY (Sylvie), « L'importation des solfèges italiens... », *art. cit.*, p. 75.

une étonnante résurgence du rôle donné par la République de Venise aux *ospedali*, puisqu'il s'agissait de

former les artistes nécessaires à la solennité des fêtes républicaines, au service militaire des nombreuses légions de la patrie, et surtout aux théâtres dont l'influence est si importante au progrès et à la direction du bon goût¹³⁷.

¹³⁷ SARETTE (Bernard), *Le commissaire chargé de l'organisation du Conservatoire de musique aux membres du corps législatif composant la commission des inspecteurs du Conseil des Cinq-Cents*, cité par NOIRAY (Michel), « L'École royale de chant (1784-1795) : crise musicale, crise institutionnelle », dans FEND (Michael) et NOIRAY (Michel) (dir.), *Musical education in Europe...*, op. cit., p. 75.

CONCLUSION

« Le trait qui doit retenir ici l'attention, ce n'est pas le mythe comme distorsion ou falsificateur du réel, mais comme producteur de cohérence et, plus encore, comme catalyseur efficace, comme opérateur »¹. Cette affirmation du sociologue Gérard Bouchard, bien que n'étant pas centrée sur l'objet historique, semble s'appliquer parfaitement au mythe des *ospedali* de Venise. En effet, les affirmations des voyageurs étrangers au sujet des *putte* ou de leurs institutions visaient à produire de la cohérence face à un phénomène qu'ils peinaient à comprendre, faute de référent national. Plus encore, la construction du mythe des musiciennes de Venise agissait comme catalyseur en ce qu'il participait à la circulation d'une information qui, pour n'être pas conforme à la réalité, n'en avait pas moins une valeur intrinsèque. Ce rôle de catalyseur joué par le mythe permettait précisément le passage du mythe au modèle, ce dernier pouvant, contrairement au mythe, être modifié et adapté en fonction des exigences du pays dans lequel il s'était construit. Il s'agissait là d'opérer ce que Joachim du Bellay qualifiait d'innutrition, une forme d'assimilation du modèle donnant naissance à tout autre chose qu'une imitation servile².

Ce passage du mythe au modèle ne pouvait se faire qu'à travers différents intermédiaires opérant une première sélection des éléments à retenir, en fonction du but de leurs écrits et de leur perception des *ospedali*, elle-même liée à leur culture personnelle et de leur sensibilité à la chose musicale. La question des intermédiaires culturels, centrale dans le cadre d'une étude basée sur les sources viatiques, est indissociable de celle de la diffusion en Europe d'un modèle italien d'école de musique. Si l'on considère, comme Christiane Berkvens-Stevelink, l'intermédiaire culturel comme « quelqu'un qui transmet des valeurs culturelles d'une mouvance à une autre et qui en est conscient », on écarte du propos la quasi-

¹ BOUCHARD (Gérard), *Raison et contradiction : le mythe au secours de la pensée*, Québec : Nota bene, 2003, p. 91.

² « [Les Romains] imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les devorant, et après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et nourriture, se proposant chacun selon son naturel et l'argument qu'il vouloit elire, les meilleurs auteurs, dont ilz observoient diligemment toutes les plus rares et exquis vertus, et icelles comme grephes, ainsi que j'ay dict devant, entoint et appliquoient à leur langue » (DU BELLAY (Joachim), *Deffence et illustration de la langue françoise*, nouv. éd., éd. par J.-C. Monferran, Genève, 2001 [éd. orig. Paris, 1549], p. 91).

totalité des voyageurs n'écrivant pas pour être lus, ainsi que les témoignages des Vénitiens³. On peut en revanche adhérer à l'affirmation selon laquelle les motifs de la transmission culturelle seraient extrêmement variés : aux récits des voyageurs et à leurs correspondances s'ajoutent ainsi l'envoi de partitions, l'achat de volumes destinés à être utilisés pour une publication dans le pays d'origine, la rédaction de notices de dictionnaire ou l'édition d'œuvres musicales.

Se pose alors la délicate question du rôle véritable des voyageurs : ont-ils été « de véritables acteurs de la transmission culturelle ou de simples véhicules de préjugés formés antérieurement à leur départ et confortés par le voyage »⁴ ? Exceptées les copies conformes telle celle de Misson reprenant mot à mot et hors contexte l'évocation des *ospedali* par l'abbé Briois et le père Bizoton, les écrits des voyageurs s'intéressant aux institutions charitables vénitiennes présentent certes des stéréotypes, mais se démarquent également par une vision relativement personnelle de l'activité musicale dans ces institutions. Si l'assimilation récurrente des *putte* à des religieuses traduit un indéniable conditionnement du regard, le fait d'indiquer les œuvres entendues, d'identifier avec justesse les musiciennes ou encore de mentionner certains détails tels que la présence de grilles, le battement de mesure, les conditions du mariage ou encore l'origine charitable des *ospedali* relevait davantage d'une expérience personnelle que d'un stéréotype véhiculé par des lectures antérieures.

Intermédiaire culturel, le voyageur est assujéti à une forme de réciprocité. En effet, « la transmission culturelle ne s'effectue jamais à sens unique. Elle se produit toujours dans les deux sens. L'intermédiaire culturel obéit à la loi de la réciprocité, devenant ainsi lui-même le passage obligé du *do ut des* entre les mouvances culturelles⁵ ». C'est cette corrélation entre l'image des *ospedali* transmise à l'étranger par le voyageur et le bagage culturel et identitaire initial de celui-ci, qui conditionne nécessairement sa vision des institutions vénitiennes, qui explique la naissance d'un modèle italien, construit non seulement à partir des *ospedali* mais également des conservatoires. Bien évidemment, il faut ajouter aux voyageurs ces autres intermédiaires culturels que sont les musiciens eux-mêmes. Amenés à circuler dans toute l'Europe, compositeurs et exécutants jouèrent un rôle essentiel dans la diffusion de la connaissance qu'avaient les mélomanes non italiens des institutions vénitiennes. En l'absence d'une expérience personnelle des concerts hospitaliers, les amateurs de musique n'effectuant

³ BERKVENS-STEVELINK (Christiane) et BOTS (Hans), « Introduction », dans BERKVENS-STEVELINK (Christiane), BOTS (Hans) et HÄSELER (Jens) (dir.), *Les grands intermédiaires culturels de la République des Lettres : études de réseaux de correspondances du XVI^e au XVIII^e siècles*, Paris : H. Champion, 2005, p. 24.

⁴ BERTRAND (Gilles), « Le voyage en Italie comme pratique éclairée... », *art. cit.*, p. 1.

⁵ BERKVENS-STEVELINK (Christiane) et BOTS (Hans), « Introduction... », *art. cit.*, p. 24.

pas le voyage d'Italie pouvaient ainsi se faire une idée de la réalité de ces institutions à travers le récit qu'en faisaient ceux qui avaient participé à leur activité musicale. Les modalités de transmission de ce savoir par les musiciens eux-mêmes ne peuvent malheureusement pas être appréhendées, mais on sait en revanche que leur circulation à travers l'Europe était bien perçue comme la preuve de l'excellence de la formation reçue en Italie. C'est ainsi que le *Mercur de France* résumait en 1782 les raisons pour lesquelles les écoles de musique italiennes avaient été prises en exemple par l'École royale de chant et de déclamation :

La musique, portée en Italie à un degré de perfection si éminent, ne doit sans doute une grande partie de son éclat qu'à ces écoles fameuses, plus connues sous le nom de *conservatoires*, où d'habiles professeurs, pensionnés par le gouvernement, élèvent tout à la fois des chanteurs et des compositeurs, dont le talent soutient l'art musical dans leur patrie et qui, se répandant ensuite dans les différens royaume de l'Europe, y portent la réputation de leurs instituteurs et la gloire du pays qui les a vu naître⁶.

⁶ *Mercur de France*, 6 avril 1782, p. 39-40, cité par NOIRAY (Michel), « L'École royale de chant (1784-1795)... », *art. cit.*, p. 56).

CONCLUSION

CONCLUSION

Il faudrait aussi voir ce qui, dans les pratiques réelles de gouvernement, permet de donner quelque crédibilité au discours du mythe en étudiant les formes spécifiques de l'indéniable cohésion sociale vénitienne : la remarquable politique d'assistance – qui fait de Venise une ébauche d'Etat-providence avant la lettre – mais aussi la stricte police des mœurs et le régime des fêtes ou des spectacles publics qui, loin de relever d'un simple évergétisme, n'est pas pour rien dans la puissance de la cité et du régime tout comme dans la proclamation de l'égalité entre les membres de sa classe dirigeante¹.

Cette proposition d'Alessandro Fontana et de Jean-Louis Fournel semble pouvoir trouver certaines réponses dans les rôles multiples que jouèrent les *ospedali* et leurs musiciennes dans l'image que la République donna d'elle-même entre XVI^e et XVIII^e siècles. En premier lieu, ils étaient le symbole le plus évident de cette « remarquable politique d'assistance » mise en place au XVI^e siècle sous une forme inédite. Au même titre que les autres grandes villes de la péninsule, qui centralisaient alors l'assistance en établissant des hôpitaux dits « généraux », Venise mettait en place un système conçu de façon globale. La structure particulière de la ville et la volonté de ne pas englober l'ensemble des institutions charitables préexistantes expliquaient l'originalité de la politique d'assistance vénitienne, conçue de façon déconcentrée. Les quatre *ospedali* étaient ainsi perçus comme les différents membres d'un même corps jouant chacun un rôle essentiel mais circonscrit à une catégorie particulière de nécessaires.

Un élément essentiel de cette forme d'organisation de la bienfaisance spécifique à Venise se trouvait dans l'implication nouvelle des familles patriciennes, mais aussi citoyennes et populaires de la République au sein des *ospedali*. Sensibles aux réflexions des humanistes et des prédicateurs de la Réforme catholique sur la façon dont devait s'exercer la charité, les membres des familles influentes de Venise jouissaient souvent d'une expérience

¹ FONTANA (Alessandro) et FOURNEL (Jean-Louis), « Le “Meilleur gouvernement” : de la constitution d'un mythe à la “terreur de l'avenir” », dans FONTANA (Alessandro) et SARO (George) (dir.), *Venise 1297-1797 : la République des castors*, Paris : ENS Éditions, 1997, p. 22.

confraternelle qu'ils pouvaient mettre à profit dans la gestion des nouveaux établissements. Outre le traditionnel exercice des œuvres de miséricorde assurant à celui qui les pratiquait une récompense spirituelle, il s'agissait pour les riches patriciens et citoyens de s'impliquer dans des institutions dont ils avaient en charge, dès l'origine, la gestion. Théoriquement indépendants des autorités civiles et religieuses de la République, les *ospedali* offraient ainsi aux Vénitiens qui les administraient de formidables possibilités pour mettre en œuvre d'éventuelles théories sur l'exercice de la charité, mais aussi pour constituer ou développer des réseaux clientélares indispensables pour mener une carrière politique. De plus, l'activité musicale bientôt florissante au sein des *ospedali* offrit aux gouverneurs une occasion supplémentaire de s'affirmer comme mécènes, alors que la musique prenait une place à part dans le mythe de Venise. L'occasion offerte aux citoyens de côtoyer en égaux les patriciens et de démontrer, au sein des congrégations hospitalières, leurs talents d'administrateurs, leur entregent et leur munificence favorisa certainement l'accession de certains d'entre eux au patriciat entre 1646 et 1718.

L'organisation particulière des *ospedali*, dirigés par des gouverneurs appartenant aux familles les plus influentes de la République, expliquait également pourquoi l'activité musicale, présente à l'état embryonnaire dans la quasi-totalité des institutions charitables de la péninsule, s'était développée dans les institutions vénitiennes jusqu'à en faire de véritables écoles de musique. L'intérêt des patriciens et des riches citoyens pour la chose musicale se manifestait à la fois par une implication, financière et parfois artistique, dans les théâtres d'opéra ouvrant dans la ville à partir de 1637, et par le choix de proposer aux mélomanes des spectacles sacrés dans les *ospedali*, qui devenaient alors de véritables théâtres du temps de pénitence. Le rôle des gouverneurs ne s'arrêta pas à la mise en place des chœurs hospitaliers : à travers les fonctions de député au chœur ou aux filles, les membres des congrégations exerçaient un contrôle constant et minutieux sur l'activité musicale. Le choix des maîtres de chœur, chargés de composer l'ensemble des œuvres exécutées par les *putte*, mais aussi la prise de décisions destinées à améliorer la qualité de l'enseignement, étaient de leur ressort.

C'est ainsi que se mit en place, au cours du XVIII^e siècle, une véritable professionnalisation des musiciennes, auparavant choisies exclusivement parmi les enfants recueillies par charité. À l'exception de la Pietà, tous les *ospedali* adoptèrent progressivement le principe du recrutement sur audition, destiné à s'assurer autant que possible de la qualité des musiciennes avant de consacrer temps et argent à leur formation. À cette sélection initiale s'ajouta un ensemble de stratagèmes destinés à fidéliser un public devenu difficile au contact des salles d'opéra. Les *putte* furent progressivement mises en scène par leurs gouverneurs, qui

mirent à profit la curiosité des visiteurs étrangers pour faire des concerts privés proposés aux hôtes de marque un privilège recherché. Alors que les concerts hospitaliers devenaient progressivement un élément incontournable des festivités organisées par la République pour ses visiteurs illustres, un double phénomène était à l'œuvre : progressivement, la musique sacrée exécutée par les *putte* se teinta d'influences profanes, tandis que la frontière entre espace privé et espace public, particulièrement marquée à l'origine dans ces institutions soumises à une semi-clôture, devenait poreuse. Afin de conserver la faveur du public, les gouverneurs commencèrent en effet à recruter des musiciens expérimentés sur les scènes théâtrales, qui composaient pour leur *ospedale* tout en continuant à mettre en musique des livrets d'opéra. L'influence de la musique profane sur les œuvres sacrées exécutées par les *putte* était manifeste et il n'est pas impossible que les maîtres de chœur des *ospedali* aient expérimenté sur ce public choisi les innovations qu'ils souhaitaient introduire dans leurs opéras. Le répertoire même des *putte* évoluait au XVIII^e siècle puisqu'elles pouvaient, dans le cadre clos de l'*ospedale* ou lors des festivités organisées par la République pour ses hôtes de marque, chanter et jouer de la musique profane.

Afin de ne pas trahir la vocation initiale de la musique hospitalière, destinée à l'origine exclusivement à la louange divine, les gouverneurs veillèrent toutefois à scénariser les concerts sacrés, progressivement détachés de toute fonction liturgique, tandis que le répertoire profane était cantonné à l'espace clos des salles de musique, hors de la chapelle. La construction d'une véritable salle de musique aux Derelitti marqua l'aboutissement de cette politique visant à offrir, dans le même espace institutionnel, des concerts de musique sacrée accessibles à l'ensemble des fidèles et des exécutions musicales profanes réservées à un public choisi. Cette confusion entre espace public et espace privé atteint son paroxysme dans l'usage fait par les gouverneurs de leur proximité avec les musiciennes. En dépit de l'interdiction théorique faite aux *putte* de jouer ou de chanter en public, les gouverneurs profitaient de leur position dans la congrégation pour obtenir l'autorisation de faire venir chez eux, dans leurs palais de Venise ou leurs villas de Terre ferme, les musiciennes placées sous leur protection. Cette présence des *putte* dans les demeures particulières, bien que très peu documentée dans les archives, constituait un avantage non négligeable pour des patriciens ou des citoyens dont l'activité mécénale était l'un des marqueurs de la puissance financière ou politique.

Cette violation d'un règlement conçu par ceux-là même qui l'enfreignaient n'était qu'un exemple parmi d'autres de la difficulté de faire respecter pendant deux-cents ans les règles strictes édictées au moment de la fondation des *ospedali*. Le statut même des

musiciennes, inspiré de celui des religieuses mais appliqué à des demoiselles n'ayant pas prononcé de vœux, manquait de clarté. Cela entraînait, outre une confusion du discours bien perceptible dans les écrits des voyageurs, une difficulté certaine à faire respecter des règles prévues pour une communauté de femmes destinées à demeurer leur vie durant au sein des murs de leur institution. Or, cela n'était pas le cas des *putte* qui pouvaient, au même titre que les filles « du commun » chargées dans les *ospedali* des tâches subalternes, quitter l'institution pour se marier ou entrer dans les ordres. Le choix de la vie religieuse semblait logique pour des femmes élevées dès leur plus jeune âge dans les institutions marquées au sceau de la règle monastique, mais il n'était le fait que d'une minorité, en raison souvent des dots spirituelles importantes exigées par les couvents. Celles qui faisaient ce choix pouvaient toutefois compter sur l'appui financier de leur *ospedale*, auquel s'ajoutaient éventuellement les sommes gagnées en exerçant leur activité musicale. En effet, les *putte* pouvaient tirer profit de leur talent en donnant des leçons particulières aux enfants des riches familles de Venise, en copiant les partitions pour le compte de l'*ospedale* ou simplement en touchant une part des revenus issus de la location des sièges pendant les concerts, rétrocédés dans les quatre institutions aux musiciennes dès le milieu du XVIII^e siècle.

Les *putte* faisant le choix du mariage jouissaient elles-aussi de ces possibilités financières, qui leur permettaient parfois d'épouser des hommes d'une condition bien supérieure à la leur, signe de l'ascension sociale permise par une formation musicale de haut niveau. La plupart des unions étaient toutefois conclues avec des artisans, ce qui traduisait le maintien de liens familiaux ou géographiques bien après l'entrée dans l'*ospedale*, notamment pour les musiciennes acceptées sur audition déjà adultes. Les conditions théoriques du mariage imposées par les gouverneurs étant parfois difficiles à remplir, certaines musiciennes parvenaient à faire jouer leurs réseaux de protection pour contourner les règlements. En outre, celles qui épousaient des musiciens ne respectaient que rarement l'engagement qu'elles prenaient de ne jamais chanter ou jouer en public, et certaines d'entre elles firent de brillantes carrières au théâtre, voire comme compositrices.

Ces quelques *putte* étant parvenues à faire fructifier la formation reçue au sein d'un *ospedale* jouèrent un rôle non négligeable dans la diffusion hors des frontières de Venise de la connaissance des *ospedali*. L'intense circulation des compositeurs vénitiens à l'intérieur de la péninsule et outre-monts contribua elle aussi à faire connaître ces institutions spécifiques en Europe. À cette exportation des artistes vénitiens s'ajoutait le mouvement inverse des visites de voyageurs étrangers, qui ne manquaient pas, surtout à partir des années 1740, de mentionner dans leurs récits de voyages ou leurs correspondances les concerts donnés par les

putte, décrivant parfois en détails les œuvres entendues ou l'impression ressentie. La difficulté éprouvée par les voyageurs à rendre compte de leur expérience vénitienne s'expliquait par l'absence de référent national, d'éléments de comparaison avec des établissements perçus comme uniques, et se traduisait par une vision stéréotypée des *ospedali*. Reflet de la situation réelle des chœurs autant que des présupposés des témoins, l'évolution de ces poncifs traduisait également le succès de la politique d'attraction du public engagée au début du XVIII^e siècle par les gouverneurs. Ainsi, l'assimilation de plus en plus fréquente des musiciennes à des femmes de mauvaise vie pouvait se lire comme l'un des résultats des mesures visant à développer les influences de la musique profane tout en assouplissant les règles interdisant toute exécution musicale publique. Ces mesures, qui avaient à l'origine pour but de faire des *ospedali* un élément à part entière du mythe de Venise, avaient permis aux chœurs de se constituer eux-mêmes en mythe, les voyageurs agissant alors comme intermédiaires culturels véhiculant à l'étranger une image reconstituée de la réalité hospitalière musicale.

La transmission de la connaissance des *ospedali* par ces témoins privilégiés avait une autre conséquence : au cours du XVIII^e siècle, le mythe des institutions vénitiennes donna progressivement naissance à un modèle italien d'école de musique, inspirée à la fois des *ospedali* et des conservatoires napolitains. Les récits des voyageurs étaient en effet souvent écrits bien après le retour d'Italie, alors qu'avait été parcourue l'ensemble de la péninsule, et ils constituaient ainsi un témoignage *a posteriori* dans lequel pouvait se mêler, de façon inconsciente, expérience vénitienne et expérience napolitaine. Alors que seuls les mélomanes avertis faisaient explicitement le lien entre *ospedali* et conservatoires, l'idée d'un modèle « italien » perçait dans les écrits de nombreux voyageurs. De cette perception globale des institutions d'enseignement de la musique en Italie étaient nés plusieurs projets d'adaptation de l'exemple italien à une réalité nationale différente, à Londres et à Paris. Alors que Charles Burney, auteur de l'un des projets londoniens, avait effectué en professionnel de la musique le voyage d'Italie, les autres projets avaient probablement été rédigés par des mélomanes n'ayant pas d'expérience directe des institutions vénitiennes et napolitaines, ce qui indiquait le degré de pénétration de la connaissance des *ospedali* et des conservatoires en France et en Angleterre.

Si aucun des trois projets étudiés ne vit le jour, il est néanmoins intéressant de constater qu'ils mêlaient éléments vénitiens et napolitains afin de proposer à l'exportation un modèle fonctionnel pouvant convenir à la situation anglaise ou française. La création de l'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg, dès 1765, ou celle de l'École

royale de chant et de déclamation à Paris, en 1784, constituaient en revanche deux exemples d'application effective du modèle italien, dont seuls avaient été retenus les éléments réellement opératoires. Cette assimilation du modèle avait permis des créations nouvelles affirmant dès l'origine leur filiation avec l'Italie mais aussi leur adaptation aux exigences locales.

À travers la description des modalités de la construction puis de la circulation du modèle italien en Europe, cette recherche s'inscrit dans une démarche d'étude des transferts culturels, notion théorisée en 1986-1987 par Michel Espagne et Michael Werner et résumée en ces termes :

Le terme de transfert n'a pas, à l'exclusion de son emploi en psychanalyse, de valeur prédéterminée. Mais il implique le déplacement matériel d'un objet dans l'espace. Il met l'accent sur des mouvements humains, des voyages, des transports de livres, d'objets d'art ou bien d'usage courant à des fins qui n'étaient pas nécessairement intellectuelles. Il sous-tend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la structure d'accueil [...].

C'est de la mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques qu'implique la notion de transfert culturel. Les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection : ils refoulent des idées, des textes ou des objets, qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures².

La méthode adoptée dans cette étude emprunte aux travaux sur les transferts culturels un intérêt particulier pour une analyse double : celle du contexte de départ – ici le contexte vénitien – et d'accueil du transfert, mais aussi celle des vecteurs, en l'occurrence les intermédiaires culturels que sont les musiciens, les voyageurs ou encore, de façon désincarnée, les œuvres musicales, les cartes de Venise ou les guides de voyage destinés aux visiteurs étrangers.

La présente recherche se démarque cependant de l'aspect politique de la méthode conçue par Michel Espagne et Michael Werner : alors que leur approche, centrée sur le couple franco-allemand, visait à expliciter le développement d'une musique nationale, le but de la présente étude n'est pas idéologique. La démarche de l'historien visait ici à mieux comprendre les raisons et les moyens de la constitution d'un modèle suffisamment solide pour pouvoir être encore convoqué plusieurs décennies après que les institutions qui en étaient à l'origine aient disparu. La force du modèle italien d'école de musique dépassait d'ailleurs les frontières géographiques et chronologiques des pays limitrophes de la péninsule italienne,

² ESPAGNE (Michel), *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris : Presses universitaires de France, 1999, p. 286.

puisque'il était encore prégnant au XIX^e siècle, au moment de la fondation des conservatoires modernes dans différents pays d'Europe³. Si ces institutions s'étaient inspirées de la pédagogie musicale en œuvre à Venise ou à Naples, elles avaient abandonné une composante essentielle de l'activité musicale hospitalière : la vocation sociale de la musique. Le lien intrinsèque entre activité charitable et éducation musicale, qui seul justifiait la création d'une école de musique dans les *ospedali* et les conservatoires, n'était cependant pas destinée à disparaître avec la chute des régimes politiques ayant soutenu ces établissements. Cette composante du modèle italien d'école de musique faisait en réalité partie de ces idées rejetées par les intermédiaires culturels et demeurées dans un espace où elles étaient restées « disponibles pour de nouvelles conjonctures ».

Sans peut-être avoir conscience de suivre un modèle italien remontant au XVI^e siècle, le compositeur Jose Antonio Abreu fonda ainsi en 1975 *El Sistema*, un réseau national d'orchestres d'enfants issus des couches les plus défavorisées de la société vénézuélienne. Sortir les enfants de l'exclusion en leur offrant au sein de l'orchestre une famille de substitution, inculquer aux apprentis musiciens une formation et une série de valeurs destinées à leur permettre de trouver leur place dans la société et « élever leur âme » par la musique : les trois objectifs assignés au projet auraient pu être extraits des statuts d'un *ospedale* vénitien. La formation professionnelle dispensée aux enfants vénézuéliens dans le cadre de ces institutions permet également à près des trois-quarts d'entre eux de mener une carrière professionnelle, ce qui rapproche *El Sistema* de l'exemple napolitain. Certains des musiciens formés dans ces écoles destinées aux nécessiteux sont aujourd'hui devenus des virtuoses, faisant partie ou dirigeant des orchestres prestigieux, ce qui fait d'eux les équivalents actuels d'une Maddalena Lombardini-Sirmen ou d'un Caffariello. Agissant à leur tour comme intermédiaires culturels, ils contribuent à faire connaître hors de leur pays d'origine *El Sistema*, résurgence tardive et inconsciente des *ospedali* vénitiens dont les principes fondateurs se révèlent suffisamment solides et adaptables pour être, aujourd'hui encore, adoptés comme modèle.

³ Sur cette question, voir NOIRAY (Michel) et FEND (Michael) (éd.), *Musical education in Europe (1770-1914) : compositional, institutional and political challenges*, Berlin : Berlin Wissenschafts, 2005, 2 vol.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
<u>PARTIE 1. L'ÉCONOMIE DE LA CHARITÉ À VENISE ET LA FONDATION DES OSPEDALI</u>	25
CHAPITRE 1. L'ORGANISATION TRADITIONNELLE DE L'ASSISTANCE À VENISE	29
I. <i>SCUOLE GRANDI ET SCUOLE PICCOLE</i> : LA PLACE DES CONFRÉRIES DANS LE SYSTÈME CHARITABLE VÉNITIEN	30
1. Les <i>scuole piccole</i> et leurs <i>sovvegni</i>	31
2. Les <i>scuole grandi</i> : de l'acte de pénitence à l'action philanthropique	35
II. HOSPICES ET PETITS HÔPITAUX : UNE PHILANTHROPIE À PETITE ÉCHELLE	39
1. Une myriade de petites institutions hétérogènes	40
2. « Puis ce qui restera aux pauvres malheureux de la ville » : une charité de proximité	44
3. L'unique exemple vénitien d'institution centralisée : l' <i>ospedale</i> de Santa Maria della Visitazione ou de la Pietà	47
III. UN CONTEXTE FAVORABLE À L'ÉMERGENCE DE NOUVELLES FORMES D'ASSISTANCE	54
1. Les crises de la première moitié du XVI ^e siècle ou comment le pauvre devint visible	56
2. Une période de réflexions théoriques	60
3. Renouveau religieux et reconquête des âmes	65
CHAPITRE 2. L'IMPLANTATION DE NOUVELLES INSTITUTIONS CHARITABLES	70
I. SOIGNER LE CORPS ET L'ÂME : L' <i>OSPEDALE</i> DES INCURABILI ET CELUI DES DERELITTI	72
1. <i>Morbo gallico, mal francese</i> : un hôpital pour les incurables	73
2. La préfiguration d'un hôpital général à Venise	76
3. L' <i>ospedale</i> des Derelitti : une émanation de celui des <i>Incurabili</i> ?	81
II. UNE OCCASION MANQUÉE ? LA CASA DELLE ZITELLE À LA GIUDECCA	86
1. « <i>Sol el pensarli faria crepar el core</i> » : le scandale de la prostitution organisée	87
2. Une institution de la Réforme catholique vénitienne	89
3. Les conséquences de l'excentration	91
III. DES INSTITUTIONS MÉDIÉVALES RÉFORMÉES : SAN LAZARO DEI MENDICANTI ET SANTA MARIA DELLA PIETÀ	95
1. La mise en œuvre des préceptes tridentins	96
2. Le souci de l'ordre public et de l'image de la République	98
3. Une réforme en profondeur : le passage à une administration semi-publique	100
CHAPITRE 3. L'ADMINISTRATION DES OSPEDALI	104
I. ORGANISATION ADMINISTRATIVE DES <i>OSPEDALI</i>	105
1. Un modèle monacal ?	106
2. Une inspiration républicaine	110

II. LE FONCTIONNEMENT DES CONGRÉGATIONS	113
1. Points communs et divergences	114
2. Charges et fonctions des gouverneurs	119
3. Les gouverneurs chargés de superviser l'activité musicale	123
III. PRÉSENCES FÉMININES DANS LES CONGRÉGATIONS	127
1. Des femmes à l'origine des <i>ospedali</i>	128
2. Rôles et fonctions des <i>governatrici</i>	132
3. La prieure : un personnage central au statut paradoxal	136
CHAPITRE 4. STATUT SOCIAL ET ÉCONOMIE DE LA CHARITÉ	141
I. LES CONGRÉGATIONS DES <i>OSPEDALI</i> : ÉLÉMENTS POUR UNE ÉTUDE SOCIALE	142
1. Patriciens, citoyens, populaires	143
2. Stratégies matrimoniales	149
3. De l' <i>ospedale</i> au palais des Doges : l'exemple de Lodovico Manin	151
II. PHILANTHROPIE, MÉCÉNAT ET ASCENSION SOCIALE	156
1. Le statut de gouverneur dans le <i>cursus honorum</i>	157
2. Carrières au sein des <i>ospedali</i> et stratégies d'ascension sociale	162
3. Le mécénat comme affirmation du pouvoir politique	166
III. LE PATRONAGE MUSICAL : UNE NOUVELLE FORME DE PHILANTHROPIE	172
1. Les familles de gouverneurs impliqués dans le mécénat	173
2. Un intérêt accru pour la musique	177
3. Bienfaiteurs et protecteurs : la réalité du patronage musical dans les <i>ospedali</i>	181
CONCLUSION	186
<u>PARTIE 2. DES ÉCOLES DE MUSIQUE À LA VÉNITIENNE</u>	<u>191</u>
CHAPITRE 1. « LA MUSIQUE DE LA CHARITÉ » : NAISSANCE DES CHOEURS DANS LES <i>OSPEDALI</i>	197
I. LES LACUNES DE L'OFFRE MUSICALE VÉNITIENNE	198
1. Une offre pléthorique devenue inadéquate	199
2. Les lieux d'enseignement de la musique	203
3. De l'homélie à l'harmonie	210
II. DES THÉÂTRES D'OPÉRA AUX THÉÂTRES DU TEMPS DE PÉNITENCE	216
1. Un contexte favorable	217
2. L'émergence d'une demande spécifique	220
3. Le cadre particulier d'une République aristocratique	223
III. LE DÉVELOPPEMENT DE L'ACTIVITÉ MUSICALE DANS LES <i>OSPEDALI</i>	227
1. Un vivier d'enfants	228
2. Une question de survie économique	232
3. Les prémices d'une activité musicale dans les <i>ospedali</i>	238
CHAPITRE 2. L'ÉPICENTRE DE LA VIE MUSICALE VÉNITIENNE	243
I. « <i>A MAGGIOR GLORIA D'IDDIO E A VANTAGGIO DEL CORO NOSTRO</i> » : LA MISE EN PLACE D'UNE FORMATION MUSICALE DE GRANDE QUALITÉ	244
1. Dépasser l'amateurisme : le recrutement de musiciens professionnels	245
2. Les attributions du maître de chœur	249

3. L'élargissement du corps professoral	253
4. « <i>Il ripulimento di questo diamante, greggio sì ma di un'aqua la più pura che dar si possa</i> » : une pédagogie de l'excellence	258
II. DE LA COMPASSION AUX AUDITIONS : CHOISIR LES MUSICIENNES	265
1. Une grande variété de statuts	267
2. « Leurs voix sont adorables » : la section des chanteuses	272
3. « La lyre d'Orphée dans les mains d'une grâce » : la section des instrumentistes	277
4. De « véritables pépinières de musiciennes et de cantatrices »	282
III. DES STRATÉGIES D'ATTRACTION POUR LE PUBLIC	290
1. Style, répertoire et compositeurs	291
2. La notion de plaisir musical	298
3. La construction d'un imaginaire	303
CHAPITRE 3. LA MISE EN PLACE D'UNE POLITIQUE DE CONCERTS SACRÉS	310
I. ESPACE PUBLIC, ESPACE PRIVÉ : LA CRÉATION DE LIEUX SPÉCIFIQUES	312
1. « <i>Quattro venerandi templi d'Euterpe</i> »	313
2. La privatisation de l'espace public	318
3. La création d'espaces dédiés	323
II. POUR LA PLUS GRANDE GLOIRE DE LA RÉPUBLIQUE : LE CAS DES CONCERTS PUBLICS	327
1. Des cérémonies traditionnelles destinées à célébrer le pouvoir de la République	328
2. L'entrée en scène des <i>putte</i>	332
3. Un répertoire spécifique	336
III. « UN LUOGO COMODO » : PRÉSENCE DES MUSICIENNES DES OSPEDALI DANS LES DEMEURES PARTICULIÈRES	340
1. « Il n'y a presque point de soirée qu'il n'y ait académie quelque part »	340
2. Contourner l'interdiction : quelques indices de la présence des filles du chœur dans les demeures particulières	343
3. Les <i>putte</i> en villégiature	347
CONCLUSION	352
<u>PARTIE 3. « UNE ÉDUCATION QUI PARAÎT PLUS PROPRE À FORMER DES LAÏS ET DES ASPASIES QUE DES RELIGIEUSES OU DES MÈRES DE FAMILLE » ?</u>	<u>355</u>
CHAPITRE 1. ENTRE DISCIPLINE ET TRANSGRESSIONS : VIE QUOTIDIENNE DES MUSICIENNES DES OSPEDALI	359
I. DORMIR, SE NOURRIR, SE VÊTIR : LA VIE QUOTIDIENNE AU SEIN DES OSPEDALI	361
1. Vivre en communauté : l'espace privé comme expression d'un privilège	362
2. Entre règle et réalité : la question du vêtement	367
3. L'alimentation des pensionnaires des <i>ospedali</i>	373
4. Le statut privilégié des filles du chœur	376
II. UNE FAMILLE DE SUBSTITUTION : LES RÉSEAUX AU SEIN DES OSPEDALI	382
1. Le mythe de l'orpheline	383
2. L'activation de réseaux familiaux secondaires	385
3. La question de la parentèle au sein des <i>ospedali</i>	390
4. « <i>Amarsi sinceramente e puramente l'una l'altra</i> » : l'amitié dans les <i>ospedali</i>	395

III. DISCIPLINE ET INSUBORDINATION : DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE	401
1. L'importance de la clôture et la réglementation des sorties	402
2. « <i>Ben con dispiacere vediamo che ogni buona ordinatione è stata violata</i> » : indiscipline et rébellions	407
3. L'art de la fugue	410
4. Châtiment et rédemption	415
CHAPITRE 2. LA PARTITION ET LE CHAPELET : UNE VIE DE MUSIQUE ET DE PRIÈRE	420
I. SPLENDEURS ET MISÈRES DE LA MUSIQUE CONVENTUELLE	422
1. Musique religieuse, musique pour les religieuses	424
2. Des religieuses choristes : problème de définition	428
3. Concert au couvent : un motif de scandale ?	430
II. LA QUESTION DE LA DOT	434
1. Des conditions strictes d'admission	435
2. Le montant d'une vocation	438
3. Au-delà de la dot : les revenus des musiciennes	441
III. DE LA <i>PUTTA</i> À LA <i>SUORA</i>	446
1. « <i>Ho appreso il canto per servire il signore Iddio nel choro</i> » : d'une institution à l'autre	447
2. Quelques éléments de statistique	450
3. Une carrière à l'ombre de la Croix ? Vocation musicale et vocation religieuse	454
CHAPITRE 3. ACTIVITÉ MUSICALE ET DYNAMIQUE SOCIALE	460
I. <i>LE INDUSTRIE AMOROSE</i> . DÉSIRS AMOUREUX ET CONDITIONS THÉORIQUES DU MARIAGE	461
1. « Il semble que des enfants élevés avec tant de soin devraient former [...] des mères de famille chastes et laborieuses »	462
2. L'obtention de la dot	465
3. Du mariage arrangé au choix d'un conjoint	469
4. <i>Gli amanti alla prova</i>	472
II. <i>MATRIMONIO PER INGANNO, NOZZE IN CONTRASTO</i> OU <i>MATRIMONIO SEGRETO</i> ? LES PRATIQUES MATRIMONIALES DES DEMOISELLES DES <i>OSPEDALI</i>	476
1. L'importance des réseaux familiaux et amicaux	477
2. Du rôle des bienfaiteurs ou le savoir-faire des <i>putte</i>	482
3. Âges et usages du mariage	484
4. L'activité musicale comme élément d'ascension sociale ?	490
III. DES « CONSÉQUENCES FUNESTES » : ÉTUDE DE LA CARRIÈRE DE QUELQUES MUSICIENNES FORMÉES DANS LES <i>OSPEDALI</i>	496
1. Des épousailles musicales	497
2. L'éventualité d'une carrière théâtrale	502
3. « Les acteurs même de l'opéra venaient se former au vrai goût du chant sur ces excellents modèles »	506
4. La question de la composition	512
CONCLUSION	520
<u>PARTIE 4. UN MYTHE VÉNITIEN</u>	<u>525</u>
CHAPITRE 1. L'ORIGINE D'UN MYTHE	529

I. CITÉ PARADOXALE ET ÉVOLUTION DU REGARD	530
1. Un mythe protéiforme	530
2. Du mythe à l'anti-mythe	533
3. Les attributs de Minerve	536
II. MUSIQUE ET VISION MYTHIQUE DE LA VILLE	540
1. L'harmonie musicale, modèle politique	541
2. Représentations symboliques de la ville	543
3. La mise en musique du mythe	547
III. LA MODÉLISATION DE LA VILLE PAR LA MUSIQUE	550
1. La création d'une géographie musicale	551
2. Des itinéraires musicaux	554
3. La représentation figurée des lieux de musique	557
CHAPITRE 2. UN MIROIR DÉFORMANT : DÉCLIN DES <i>OSPEDALI</i> ET ACMÉ DE LEUR RÉPUTATION	561
I. UNE FIN DE SIÈCLE DIFFICILE	562
1. L'âge d'or des chœurs de la Pietà et des Incurabili	563
2. Aux Mendicanti et aux Derelitti, des résultats contrastés	569
3. La crise des années 1770	574
4. Le chant du cygne	581
II. DES TÉMOINS PRIVILÉGIÉS	587
1. Choses vues et imaginaire des voyageurs	588
2. Des observateurs pointilleux	592
3. Un cas particulier : le témoignage des musiciens	598
III. LE HIATUS ENTRE MYTHE ET RÉALITÉ	604
1. Mythe et poncifs	605
2. Un aveuglement volontaire ?	609
3. La persistance d'une image fictive	614
CHAPITRE 3. DU MYTHE AU MODÈLE	619
I. LA CRÉATION D'UN MODÈLE VÉNÉTO-NAPOLITAIN	620
1. Les conservatoires napolitains : des <i>ospedali</i> méridionaux ?	622
2. Du Royaume à la République	625
3. La perception d'un modèle italien par les voyageurs	628
II. DE L'ADMIRATION À L'ADAPTATION	632
1. L'exemple italien, modèle ou repoussoir ? Le projet de John Potter	632
2. « <i>Somewhat similar to the famous conservatorios of Italy</i> » : le projet de Charles Burney	636
3. <i>L'hôpital musicien</i> : un <i>ospedale</i> à la française ?	642
III. L'EXPORTATION OUTRE-MONTS DU MODÈLE ITALIEN	649
1. Connaître les <i>ospedali</i> hors d'Italie	649
2. L'influence du modèle italien en Europe	654
3. « Une école dans le goût des conservatoires d'Italie »	658
CONCLUSION	663
CONCLUSION	667