

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 uniquement de sexe masculin 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

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.

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 au moment de la création des conservatoires modernes 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 et 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 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

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 intrumental 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 PEROCO (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.

⁷ Voir par exemple 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":

vision historique peinait à se faire. Cette difficulté à envisager la question sous différents angles disciplinaires était certainement due 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 années 1990 et 2000 virent se poursuivre des recherches thématiques toujours centrées sur les

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

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 difficilement utilisable.

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 encore 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.

¹³ GILLIO (Pier Giuseppe), « La stagione d'oro degli *ospedali* veneziani tra i dissemi 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...*, 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, Venice, 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 sé già postulava un impegno improbo. Così, anziché dedicarmi all'analisi di partiture, come mi ero ripromesso, mi sono trovato immerso per anni in quella di libri amministrativi e contabili » (*Ibid.*, p. XIII).

Le musicologue ne peut 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 aussi celle 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 Bodeker, 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

¹⁹ ESCAL (Françoise), *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris : Payot, 1979, p.211. À la même époque, Iain Fenlon plaidait pour l'instauration d'un dialogue fécond entre histoire et musicologie : « Another emphasis might be called the contextual. At present some 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.*

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 BODECKER (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.

musique en 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*, cet ouvrage 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 le reflet d'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 du fait musical 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 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

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

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 peut faire référence à la représentation ou à la reconnaissance d'une valeur²⁸. En d'autres termes, le modèle peut être considéré ou bien comme un objet destiné à être imité, ou bien comme un idéal à atteindre, une norme. Les 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.

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.

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

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 repérabilité 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 *catastici* ou *rubriche* et *notatori*. Ces registres, qui regroupent de façon chronologique ou

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 attribue 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 abbellire altre contrade » (BALDAUF-BERDES (Jane), *Women musicians of Venice...*, 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 Emmanuele Antonio Cicogna, transcrite dans CICOGNA (Emanuele Antonio), *Delle iscrizioni veneziane*, Venise: Giuseppe Molinari, 1848, t. v, p. 326).

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 *ospedale*. Il a aussi 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 différentes sources a rendu possible une étude de réseaux portant sur plus de trois-cents musiciennes, mettant à jour non seulement 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 et 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 des 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 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.

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).

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* Giangiacomino Minio, amant de ladite épouse, et le *nobiluomo* Alvise Renier « fils de feu Bernardino » (*fù de Bernardino*), chevalier servent de celle-ci (*Agenti segreti di Venezia (1705-1797)*, éd. par G. Comisso, 2^e éd., Milan: Neri Pozza, 1994, p. 176).

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.

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 faciliter la lecture. Les citations de documents d'archive ont en revanche été conservées dans la langue originale dans les notes et dans les annexes, ce qui permet de conserver partiellement 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 stratagèmes 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 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

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

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 cet ouvrage. Le rôle joué par la musique dans le mythe de Venise méritait 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 les chœurs hospitaliers étaient partie prenante, permet d'introduire la notion d'espace public et d'espace privé, particulièrement importante pour une réflexion sur l'activité 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.

