

LA PÉRDIDA DE EUROPA

La guerra de Sucesión por la Monarquía
de España

Edición a cargo de

Antonio Álvarez-Ossorio,
Bernardo J. García García y Virginia León

FUNDACIÓN
CARLOS
AMBERES

www.fcamberes.org



PHILIPPE V OU CHARLES III? LA GUERRE DES PORTRAITS À ROME ET DANS LES ROYAUMES ITALIENS DE LA COURONNE D'ESPAGNE

Diane H. Bodart

Rivalité et ressemblance des portraits des deux prétendants

Pendant la guerre de Succession d'Espagne, il était bon d'avoir l'air espagnol. Dans nombre de portraits diffusés au cours des premières années du conflit (figs. 1-2), les deux jeunes prétendants au trône de Charles II, Philippe duc d'Anjou et Charles archiduc d'Autriche, arborent l'un et l'autre l'austère et traditionnel habit de cour espagnol: un vêtement sombre, le rigide col blanc de la *golilla* et le collier de la Toison d'Or. Jusque dans leurs physionomies, ils affichent un air de famille avec leur parent et présumé prédécesseur par un soupçon de prognathisme, ce trait héréditaire de la Maison d'Autriche qui depuis Charles Quint légitimait la succession dynastique des Habsbourg d'Espagne. Leurs longues perruques bouclées sont les uniques concessions à la mode de leur époque et rappellent les fastes des cours de Versailles et de Vienne où ils avaient grandi. L'image du roi d'Espagne semble ainsi réduite à un simple patron applicable à des visages différents; dans ce cadre fixe, les deux concurrents du même âge se ressemblent paradoxalement comme des frères. Seules les inscriptions accompagnant les gravures dissocient clairement leurs identités, en précisant leur dignité royale par les noms respectifs de Philippe V et de Charles III¹.

Cet effet de similitude relève en fait de stratégies figuratives et politiques comparables dans leurs fondements comme dans leurs finalités. En s'appropriant de l'iconographie des Rois Catholiques désormais privée de corps physique, ainsi que l'on s'empare de la dépouille d'un défunt pour en intégrer les vertus, Philippe V et Charles III revendiquaient la légitimité dynastique de leur succession et inscrivaient leur figure dans une continuité visuelle avec l'image des Habsbourg d'Espagne. Ces portraits semblables jusqu'à être superposables révèlent d'emblée



1 R. V. Audenaerd, d'après Pierre Valentin, *Philippe V*, vers 1701-1703. Rome, Istituto Nazionale per la Grafica.



2 D'après F. Stampart, *Charles III*, 1703. Rome, Istituto Nazionale per la Grafica.

l'impasse juridique du contentieux, qui ne pouvait se résoudre que par la force des armes. La guerre de Succession d'Espagne se doubla d'une véritable guerre des portraits², mais ce conflit des images ne saurait être interprété comme une simple illustration de l'affrontement politique et militaire en cours. Certes, du point de vue iconographique, les portraits appuyaient de façon générique les revendications des deux rivaux au titre de roi d'Espagne, mais par leur usage ces images étaient susceptibles de devenir les instruments d'une guerre de position, dont l'enjeu était la conquête de lieux. Ces lieux étaient ceux traditionnellement attribués à la représentation du pouvoir des Habsbourg d'Espagne, là où l'exposition du portrait du monarque régnant légitimait sa souveraineté sur le territoire. Conquérir par l'image ces lieux imposait, par les pouvoirs de substitution et d'affirmation propres à la représentation, la reconnaissance de la conquête effective et légitime du territoire par l'un ou l'autre prétendant.

Cette offensive visuelle peut être retracée dans la péninsule ibérique, au fil des avancées et des retraites des fronts français et impériaux³. Mais elle est sans doute encore plus éloquent en Italie, pour différentes raisons. D'une part, les Habsbourg d'Espagne avaient établi sur les territoires italiens de leur couronne un gouvernement à distance: après le règne de Charles Quint, ils ne se rendirent plus jamais dans la péninsule italienne, l'exercice de leur pouvoir étant relayé en particulier dans les royaumes de Naples et de Sicile par des vice-rois. Cette absence du corps du monarque fut compensée par un recours progressivement accru à l'image, les portraits présentés en majesté sous des dais substituant le roi dans les fonctions politiques et juridiques au sein des palais royaux, des parlements et des tribunaux, ainsi qu'au cours des cérémonies solennelles⁴. L'appropriation de ces multiples lieux de présence en image, qui renouaient dans un dialogue continu l'affirmation de l'autorité du souverain régnant et sa reconnaissance par ses sujets, allait ainsi devenir pour les prétendants de la couronne d'Espagne une cible privilégiée. Par ailleurs, en Italie, l'expression politique de la souveraineté trouvait un terrain aussi incontournable que déterminant à Rome, où les monarques catholiques bénéficiaient d'un droit à l'image, en tant que fils et défenseurs de l'Église. Dans ce «théâtre du monde» dont la ville éternelle constituait la scène, les équilibres de l'échiquier politique européen se jouaient et se recomposaient sous la forme de représentation, tant cérémonielle que figurative, sous l'arbitrage *super partes* du souverain pontife qui, du haut de son pouvoir spirituel, garantissait la hiérarchie des souverainetés temporelles⁵. Les monarques reconnus au sein de la Chrétienté pouvaient dans ce cadre être représentés par leurs portraits exposés en majesté sous un dais —en général auprès du portrait du pape, véritable maître des lieux— dans leurs ambassades, dans les palais des familles nobles alliées et des

cardinaux protecteurs de leur couronne, ainsi que dans leurs églises nationales pendant les cérémonies solennelles. Ces lieux de représentation de la monarchie espagnole, en dépit de la connotation honorifique que leur prêtait le discours officiel étaient loin d'être dépourvus de valeur politique, focalisèrent sur le sol romain le contentieux entre les deux prétendants qui, par le truchement de leurs émissaires en revendiquaient chacun l'appartenance.

Rome, théâtre européen de la guerre des portraits

Sur le terrain d'apparente neutralité de la ville éternelle, le conflit figuratif fut particulièrement virulent, du fait de la présence conjointe des deux parties adverses, les *gallispani* soutenant Philippe V et les impériaux appuyant Charles III, qui essayaient d'imposer le portrait de leur champion respectif comme celui du véritable roi d'Espagne. La cible principale de cette guerre des images était en fait Clément XI, car l'exposition publique d'un portrait de monarque étranger à Rome comportait la reconnaissance implicite de sa souveraineté par le pontife, et les deux factions s'emparèrent ainsi de ce stratagème pour contraindre le pape Albani à sortir de sa prudente impartialité⁶. A cette date, le recours aux armes figuratives et cérémonielles pour plier la position du pontife dans l'arbitrage des crises politiques européennes n'avait rien d'inédit et reposait au contraire sur une longue tradition. En ce qui concerne l'usage des portraits, qui en est seulement l'un des aspects, la curie avait parallèlement forgé des instruments de réponse et de contrôle: ainsi le Maestro di Sacro Palazzo, qui accordait l'*imprimatur* pour tout texte ou image publiés à Rome, avait un droit de censure sur les portraits gravés; le tribunal de l'Inquisition poursuivait toute diffusion de portraits de souverains hérétiques; le Maître des Cérémonies Pontificales supervisait la convenance de l'exposition des portraits royaux dans le cadre des festivités religieuses ou profanes⁷. La rivalité opposant la France à l'Espagne et à l'Empire avait jusque-là nourri les principaux conflits de représentation, dont l'expression la plus éloquente fut sans doute la guerre des statues qui traversa tout le XVIII^e siècle et qui concerna l'érection des bronzes d'Henri IV et de Philippe IV à Saint-Jean-de-Latran et à Sainte-Marie-Majeure, le projet inabouti d'un monument équestre à Louis XIV sur la *scalinata* de la Trinité-des-Monts, juste en face de l'ambassade d'Espagne, et la commande à Domenico Guidi par le prince Vaini d'une statue du Roi Soleil arborant des attributs impériaux et anti-espagnols⁸. Les mutations dynastiques avaient également déjà donné lieu à des offensives par l'image, par exemple en 1590, lorsque des portraits gravés du protestant Henri IV, non

reconnu par le pape comme roi de France, furent subrepticement imprimés et mis en circulation à Rome, ou encore en 1641, quand les Portugais en révolte contre l'Espagne prétendirent exposer dans leur église nationale le portrait du duc de Bragance en habits royaux à la place de celui de Philippe IV⁹. Ces conflits de représentation n'étaient pas sans inquiéter l'autorité même du pontife, et celle du pape Albani allait être mise à rude épreuve pendant les années de la guerre de Succession d'Espagne¹⁰.

Clément XI avait en principe accepté la validité du testament de Charles II désignant Philippe V comme son héritier, testament d'ailleurs à l'origine reconnu par l'ensemble des royaumes de la couronne d'Espagne. Les portraits du nouveau roi prirent ainsi place dans l'enceinte de son ambassade et de ses églises nationales. Toutefois, face aux contestations des impériaux, le pape se rétracta bientôt dans un prudent silence et refusa de confirmer l'investiture du royaume de Naples à Philippe V, afin de ne pas avoir à reconnaître officiellement sa souveraineté. Le traditionnel rituel de la *chinea*, au cours duquel Naples présentait au pontife son tribut annuel sous la forme d'un magnifique cheval blanc, fut par conséquent suspendu. Le 28 juin 1701, jour de la cérémonie, le duc d'Uzeda ambassadeur d'Espagne brava néanmoins l'interdit en faisant livrer au palais du Vatican une charrette de légumes attelée à un vieux cheval blanc. La *chinea* ainsi déguisée déjoua l'attention de la garde pontificale et pénétra jusque dans la cour: les Espagnols qui l'accompagnaient la couvrirent promptement d'un riche caparaçon et lurent la déclaration du tribut. La pauvre bête fut immédiatement chassée à coups de bâton¹¹. L'épisode, à l'apparence cocasse, donne d'emblée la mesure de la détermination des factions adverses qui n'hésitaient pas à remettre en cause la position du pontife au sein même de sa résidence.

La guerre des portraits connut une première phase essentiellement iconographique. Les deux prétendants s'affrontèrent d'abord en habit militaire, représentés en mouvement comme si un élan irrésistible les emportait vers leur royaume. Dès le 1^{er} mai 1701, à l'occasion d'une sérénade pour la Saint Philippe, le duc d'Uzeda avait fait exposer sur la place face au palais de son ambassade un grand portrait équestre monochrome de Philippe V en armure écrasant des trophées¹². L'interprétation de cette composition dynamique et triomphale, véhiculant un message d'avancée victorieuse, fut immédiatement détournée par les adversaires qui collèrent au destrier l'épithète de «*cavallo di ritorno per Parigi*»¹³. La réponse des impériaux fut donnée le 14 novembre 1701, lors de la célébration de la Saint Léopold dans leur église nationale de Santa Maria dell'Anima. Le décor d'apparat comprenait comme de coutume, sur la façade intérieure, les portraits de Léopold I^{er}, de son fils Joseph roi des Romains et de leurs épouses respectives, accrochés

sous un dais de part et d'autre du portrait du pape. Mais sur le premier pilier à droite de la nef fut ajouté de façon insolite un tableau figurant Charles d'Autriche en armure, portant le manteau archiducal. Sa position «*in atto di camminare*» et sa main droite tendue pour indiquer «*il luogo verso dove si portava*» évoquaient sa marche vers ses territoires légitimes, suscitant bien des commentaires parmi les nombreux curieux attirés dans l'église par cette nouveauté¹⁴.

L'iconographie royale espagnole devint en revanche l'objet principal du conflit figuratif suite à la proclamation de l'archiduc comme roi d'Espagne à Vienne le 12 septembre 1703. Les rumeurs circulant à Rome avant même la célébration de cet acte officiel poussèrent la foule vers l'Anima dès le 8 septembre, fête de la Nativité de la Vierge, dans la conviction d'y trouver un nouveau portrait de Charles III «*con habito alla spagnuola e con corona reale*»¹⁵. Il était encore trop tôt : l'image attendue arriva de Vienne une quinzaine de jours plus tard, sous la forme de gravures d'après un modèle de Stampart. Ces estampes furent d'ailleurs subrepticement distribuées le 26 septembre au Collegio Romano pendant une soutenance de thèse dédiée à Philippe V et en présence de son portrait exposé sous un dais, selon le cérémonial consacré de ces festivités académiques. L'opération provoqua bien des murmures, car elle contestait visuellement la légitimité de la représentation royale du Bourbon comme roi d'Espagne¹⁶. Au même moment l'ambassadeur impérial, comte de Lamberg, prévoyait de présenter officiellement un portrait de Charles III d'Espagne à l'occasion de la messe d'anniversaire du roi des Romains le 1er octobre à l'Anima¹⁷. Dès le 30 septembre, alors que les préparatifs étaient en cours, nombre de personnes se pressèrent dans l'église pour voir la toile et, la trouvant encore retournée contre un mur, n'hésitèrent pas à l'en détacher pour satisfaire leur curiosité¹⁸. Le soir même, afin d'éviter tout scandale de la part des *gallispani*, Clément XI interdit l'exposition de ce tableau d'autant plus illégitime que le Saint-Siège n'avait pas reconnu la dignité royale de l'archiduc¹⁹. L'ambassadeur impérial dégoûté renonça à la célébration de la fête et répondit en faisant porter en cortège l'œuvre incriminée jusqu'à sa résidence au palais Caetani où, sous couvert d'immunité diplomatique, elle trouva place sous le dais et au-dessus du trône de la salle principale. Un banquet y fut donné aux partisans de l'empereur, puis les portes restèrent ouvertes pendant quatre jours au public dont l'afflux fut ininterrompu. Pour être admis en présence du portrait du prétendu monarque, il était imposé de se découvrir la tête, un geste cérémoniel de reconnaissance de la souveraineté. Certaines démonstrations d'allégeance semblent avoir été toutefois plus spontanées : des marins napolitains s'approchèrent à genoux du portrait en majesté ou en fleurirent de jasmin les marches du trône²⁰.

Ce portrait d'apparat figurait comme prévu Charles III en habit espagnol et avec une couronne royale, placée sur une table près de lui. Mais cette table, sur laquelle il posait sa main droite, avait en outre pour pied «*un leone [finto di rilievo] che teneva una zampa sopra un globo*». Le tableau reprenait ainsi de façon explicite le modèle du célèbre portrait de *Charles II dans le Salón de los Espejos* de l'Alcázar de Madrid, par Juan Carreño de Miranda (Oviedo, Museo de Bellas Artes), qui représentait le monarque près de l'une des tables de porphyre soutenues par des lions de bronze doré posant une patte sur un globe, réalisées sous Philippe IV²¹. L'œuvre, conçue en 1671, connut de multiples versions pendant la décennie suivante (fig. 3), et par ailleurs le lion au globe, symbole de la monarchie espagnole, s'était imposé comme l'un des attributs récurrents de l'iconographie du dernier Habsbourg d'Espagne²². En s'inscrivant fidèlement dans les schèmes de représentation de son prédécesseur, le portrait de Charles III répondait ouvertement au portrait d'apparat de Philippe V peint par Hyacinthe Rigaud en 1701 (Versailles, Musée national du Château), qui n'avait d'espagnol que l'habit, la composition dérivant du modèle royal français, de l'image de Louis XIV²³. Le Bourbon y affichait en outre sur sa poitrine, auprès du collier de la Toison d'Or, également le cordon de l'ordre français du Saint-Esprit. L'œuvre de Rigaud, dont plusieurs copies circulaient à Rome²⁴ (fig. 4), était ainsi désignée comme la preuve visuelle du danger d'incorporation de la monarchie d'Espagne par la couronne de France.

Le bruit courait que l'auteur du portrait royal de l'archiduc, l'ébéniste et le doreur du cadre allaient tous être poursuivis²⁵. Si la rumeur était absolument infondée, l'interdit touchant la représentation de Charles III comme roi d'Espagne demeura en revanche en vigueur à Rome dans les années suivantes. À l'exception de quelques escarmouches, la situation apparaissait désormais sous contrôle, mais elle redevint critique en 1706 avec l'avancée du front impérial en Espagne et en Lombardie. Le conflit des portraits se transforma dès lors en une véritable guerre de position. La définition géographique des domaines des deux rivaux étant désormais en jeu, le théâtre des affrontements se concentra en effet autour des églises nationales rattachées à la couronne d'Espagne, dont chaque parti revendiquait l'appartenance. En dépit des attaques impériales, les *gallispani* parvinrent à maintenir, parfois par la menace des armes, le portrait de Philippe V à Santa Maria di Monserrato et à San Giacomo degli Spagnoli. Ils résistèrent même en juillet, alors que Charles III se trouvait à Madrid, et pour mieux distinguer l'image du Bourbon de celle de son concurrent ils rajoutèrent sur la toile «*l'ordine dello Spirito Santo molto grande e visibile*»²⁶. La tension allait toutefois atteindre son comble vers la fin du mois d'octobre, à l'approche de la



3 Juan Carreño de Miranda, *Charles II dans le Salón de los Espejos*, vers 1671. Madrid, Museo Nacional del Prado.



4 D'après Hyacinthe Rigaud, *Philippe V*, début du XVIII^e siècle. Rome, Saint-Louis-des-Français, Galerie des Rois.

célébration de la Saint Charles dans l'église de la nation lombarde des Santi Ambrogio e Carlo al Corso. Le cardinal Grimani, partisan des Habsbourg, prétendait que le portrait de l'empereur Joseph Ier substituât en cette occasion celui de Philippe V, l'armée impériale ayant pris Milan²⁷. Clément XI comptait résoudre comme d'habitude le contentieux en interdisant l'exposition du portrait, mais le duc d'Uzeda, indigné, lui demanda immédiatement audience. Il lui rappela que le château de Milan ainsi que différentes villes du duché résistaient encore à l'ennemi, et que le Saint-Siège n'avait jamais autorisé de tels changements de cérémonial alors que les conflits étaient en cours. A son sens, l'exclusion du portrait de Philippe V des décors de la Saint Charles aurait été interprétée comme l'effet de l'invasion des impériaux, *«onde contro tutte le regole, e contro l'inveterata prattica della Sede Apostolica si farebbe con l'autorità della medesima un'atto in Roma, con cui venisse a riputarsi il Re Cattolico privato dello Stato di Milano, non solo prima della pace, ma anco prima che ne fosse spogliato da suoi nemici»*. Le pape congédia l'ambassadeur en

lui assurant qu'il aurait pris toutes les mesures nécessaires *«affinché la guerra, giacché non poteva impedirla altrove, almeno non si facesse in Roma»*²⁸.

Exposer ou ne pas exposer le portrait? Le dilemme paraissait insoluble, car les deux hypothèses compromettraient également la neutralité du pontife. Clément XI temporisa avant de répondre, chargeant sur le champ ses maîtres de cérémonies d'analyser la question sur la base des précédents. Leur compte rendu détaillé souligne qu'en l'absence d'une réglementation précise sur ce sujet, et contrairement aux affirmations du duc d'Uzeda, les contentieux provoqués par des conflits militaires avaient habituellement donné lieu à une suspension immédiate des cérémonies qui prévoyaient l'exposition de portraits royaux contestés. Le 31 octobre 1706, la congrégation d'Etat décréta l'interdiction d'exposer tout portrait pour la Saint Charles dans l'église des Lombards, ne laissant place qu'aux armoiries du pontife. La solution demeurait toutefois encore insatisfaisante. Le pape Albani parvint alors à sortir de l'impasse en décidant de présider lui-même cette cérémonie du 4 novembre par l'instauration d'une chapelle pontificale. L'idée ne manquait pas de génie, car la présence du pontife en majesté excluait d'emblée l'exposition de tout portrait, et les deux camps adverses ne pouvaient par conséquent se sentir ni lésés ni favorisés par ce changement de cérémonial²⁹.

Ces quelques exemples qui pourraient être complétés par bien d'autres encore, permettent de saisir les grandes lignes stratégiques de la guerre des portraits menée en ces années à Rome. L'offensive figurative, loin d'être un simple reflet des affrontements politiques et militaires en cours, participait au conflit par ses propres armes et ses attaques devançaient souvent la conclusion des opérations guerrières. Si sur les champs de bataille les armées s'attachaient à conquérir du terrain, sur la scène romaine les portraits tentaient de s'emparer du droit à l'image de la monarchie d'Espagne ainsi que des lieux qui représentaient la constellation de ses couronnes. Le combat autour de l'iconographie royale espagnole avait pour but d'affirmer l'identité du véritable roi d'Espagne au sein de la hiérarchie des monarques chrétiens représentés dans la ville éternelle. L'assaut porté aux églises nationales par le truchement du portrait exposé en majesté sous un dais constituait en revanche un acte d'appropriation, qui visait à revendiquer la présence légitime du monarque auprès de ses sujets et donc à établir l'extension géographique de ses domaines. Mais l'enjeu principal de ces coups de main était de contraindre le pontife à prendre position, afin d'obtenir en vertu de son autorité suprême cette reconnaissance internationale qui manquait tant à la souveraineté du nouveau roi d'Espagne.

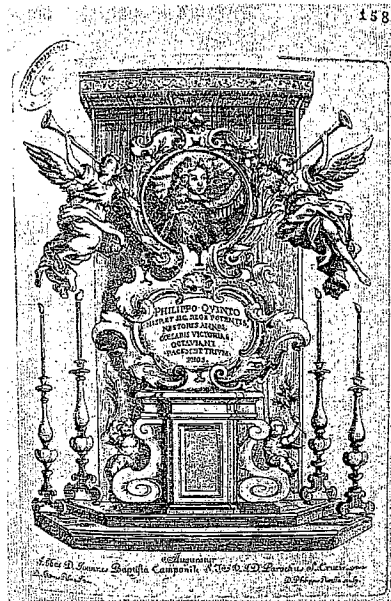
De l'acclamation de Philippe V dans les royaumes de Naples et de Sicile

Si sur le théâtre romain les portraits de Philippe V et de Charles III s'affrontèrent conjointement, dans les royaumes de Naples et de Sicile l'offensive des images se déroula essentiellement par vagues successives, en fonction de l'emprise politique et militaire de l'un ou de l'autre parti. Dans une première phase, les deux royaumes se couvrirent de portraits du Bourbon, dont ils avaient reconnu la succession à l'instar des autres couronnes des Habsbourg d'Espagne. Le visage de Philippe V se substitua ainsi à celui de Charles II dans les lieux où le portrait royal était traditionnellement exposé en majesté, pour affirmer la légitimité de l'autorité souveraine et appeler sa reconnaissance par les sujets. En dépit de cette continuité apparente, la transmission du système de représentation monarchique du dernier Habsbourg d'Espagne à son héritier Bourbon se distingua d'emblée par une surenchère figurative, la présence démultipliée par l'image de Philippe V palliant d'une certaine manière la faille juridique de ses droits de succession.

A Naples, l'acclamation du roi donna lieu à la traditionnelle cavalcade réalisée en son nom par le vice-roi. Celle-ci prévoyait le rituel de la *sparsio*, les monnaies à l'effigie du nouveau monarque étant jetées à la foule, et la prise de possession des différents châteaux, les commandants de chaque place remettant les clés au représentant du souverain qui les leur restituait sous jurement de fidélité, alors que l'étendard royal était hissé aux cris de «Vive le roi» et dans le tintamarre des salves, des cloches et de la musique des orchestres³⁰. Mais, en ce 6 janvier 1701, un enrichissement du cérémonial devait surprendre la foule. Après que le vice-roi, duc de Medinaceli, eut rendu les clés du Castel Nuovo à son gouverneur et que les portes de la forteresse se furent refermées derrière celui-ci, les lourds battants de bronze se rouvrirent à l'improviste pour dévoiler un portrait du nouveau monarque placé sous un dais, au moment même où l'étendard royal était déployé sur les tours. L'inattendue épiphanie de Philippe V, acclamée par les vivats du public et les salves de l'artillerie, fut répétée au Castel Capuano, siège des tribunaux royaux. Alors que dans le passé, le parcours de ces cavalcades était ponctué d'un nombre restreint de trônes présentant l'image du souverain en majesté, cette fois la ville entière en fut parsemée: «*non vi era quasi angolo di strada, o porta di chiesa, in cui non si vedesse illuminato, e venerato con molta quantità di gran torchj di cera accesi, sospeso sotto magnifico dossello, il ritratto del nuovo re*»³¹. Certains observateurs chiffrèrent d'ailleurs la quantité de ces tableaux à «plus de quatre mille»³². Par ces véritables chapelles ardentes, la ville mettait en scène sa fidélité envers le nouveau monarque, les cierges qui brûlaient devant ses portraits étant l'expression des cœurs des sujets napolitains consumés

«*per tenero affetto di giubilante amore*»³³. Il convient à ce point de préciser que le portrait royal n'était pas indispensable au déroulement des cérémonies politiques, contrairement aux armoiries, placées sous le dais, et à l'étendard, porté en procession et hissé sur les forteresses, qui garantissaient la validité juridique des actes monarchiques. Toutefois, le cérémonial allait s'enrichir progressivement de la présentation du portrait du souverain auprès de ses insignes héraldiques, offrant ainsi un relais visuel à l'affirmation de présence de son autorité et à la reconnaissance de son identité. Cet usage, dont les plus anciens témoignages remontent à l'époque de Philippe II, devint relativement fréquent au cours du XVII^e siècle jusqu'à s'imposer de façon plus systématique sous le règne de Charles II³⁴. Jamais cependant Naples ne s'était parée d'un tel nombre de portraits royaux pour signifier son allégeance, si ce n'est pendant la révolte de 1647-1648, lorsque les insurgés abusèrent jusqu'à l'excès du dispositif de représentation de la souveraineté, en exposant une infinité de portraits de Philippe IV sous des dais et à la lueur des torches, pour revendiquer leur fidélité envers le roi et légitimer ainsi leur contestation contre le mauvais gouvernement de ses ministres³⁵.

Des cérémonies de proclamation tout aussi fastueuses se répétèrent dans les deux capitales du royaume de Sicile. A Palerme, le 30 janvier 1701, après le rituel du jurement de fidélité prononcé dans le salon du palais royal, la cavalcade présidée au nom du roi par son vice-roi duc de Veragua s'achemina à travers la ville, pour porter comme de coutume en procession l'étendard³⁶. De même que lors de la précédente acclamation de Charles II³⁷, la première halte se fit devant le monument de Philippe IV, juste en face de la porte du palais royal, où sous l'autorité du défunt monarque fut acclamé le nom de son successeur. Le rituel fut répété au pied des autres statues des Habsbourg d'Espagne qui, au cours du XVII^e siècle, avaient progressivement ponctué la topographie palermitaine: celle de Charles Quint à piazza dei Bologni, celles de l'empereur et des trois Philippe réunies aux Quattro Canti³⁸. L'ancienne dynastie était ainsi convoquée pour confirmer, sans solution de continuité, la souveraineté de son héritier Bourbon. D'autres étapes se firent en revanche en présence du portrait de Philippe V, exposé en majesté sous un dais, par exemple sur le balcon du palais du Sénat. Au terme de ce parcours urbain, la cérémonie se conclut dans le palais royal, où le vice-roi prit place sur le trône situé sous le dais et sous le portrait du souverain, selon le dispositif habituel des actes politiques célébrés en ce lieu, et confia l'étendard au capitaine de la garde. Outre ces représentations institutionnelles, différents personnages concoururent en ce jour à magnifier l'image du nouveau monarque, contribuant à l'exubérance de l'ornement de la ville. L'abbé Giambattista Campanile dressa devant la façade de son église paroissiale de



5 Filippo Pitrella, d'après un dessin d'Andrea Palma, *Décor pour l'acclamation de Philippe V à Palerme devant la paroisse de Santa Croce*, 1701. Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères.

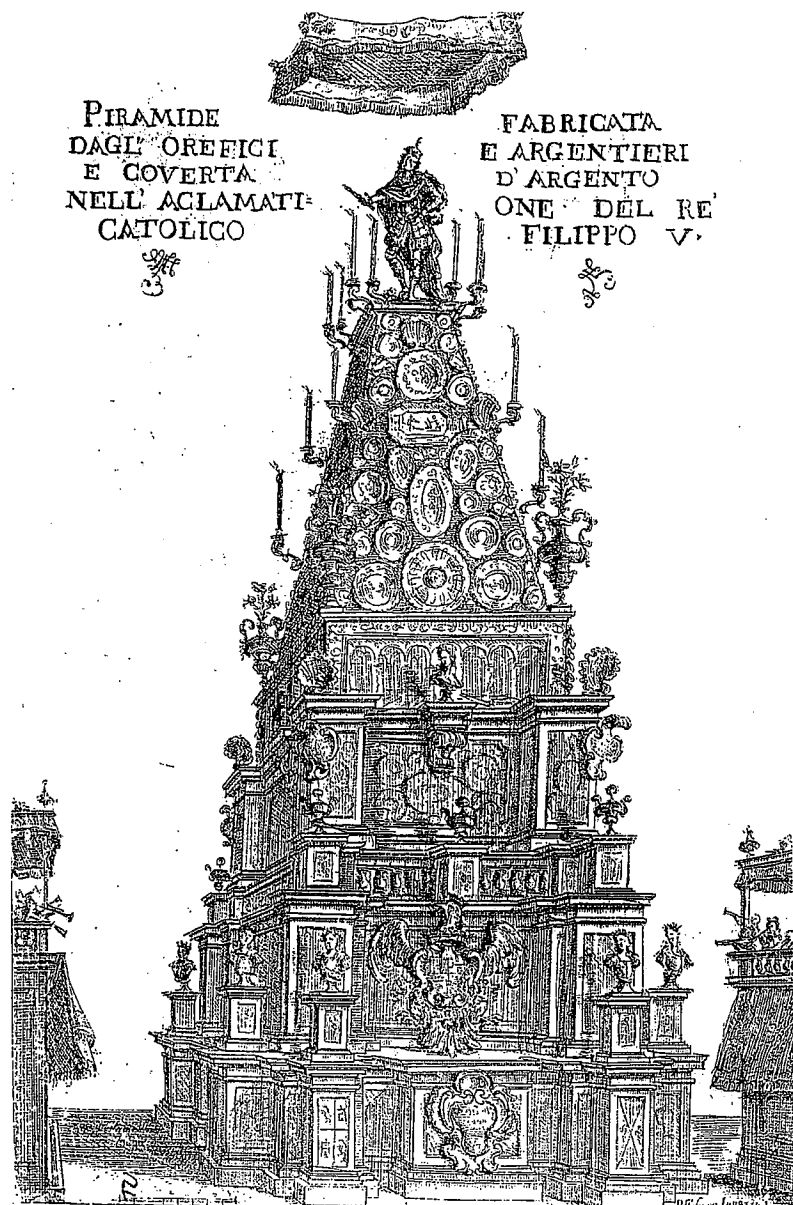
Santa Croce une «*machina*», au centre de laquelle un portrait de Philippe V rayonnait à la lueur des flambeaux sous un dais somptueux, entouré d'anges soufflant dans les trompes de la Renommée et de savantes inscriptions à sa gloire (fig. 5). Il ne manqua par de faire connaître à Louis XIV cette mise en scène, qui déclarait à ses dires les «*espressioni cordiali d'un humile vassallo*», en lui en envoyant des reproductions gravées dans un coffret fleurdelisé. Par cette démonstration de dévotion et de respect, l'abbé espérait vainement être récompensé de l'évêché de Patti³⁹.
Messine, qui avait perdu son titre de seconde capitale du royaume ainsi que ses privilèges au terme de la révolte de 1674-1678, voulut se distinguer de sa rivale Palerme par un investissement sans pareil. La ville, humiliée lors de la restauration du pouvoir de Charles II, contrainte à la misère économique et privée d'une large partie de sa population en exil, voyait dans la proclamation de ce nouveau roi d'Espagne à l'âme française, petit-fils de Louis XIV qui l'avait soutenue pendant son insurrection, une source d'espoir pour reconquérir son autonomie et sa richesse d'antan. Elle employa dès lors des ressources considérables pour magnifier l'image de Philippe V, tout en ayant soin de divulguer son vibrant hommage par la publication d'une relation des festivités, illustrée par une remarquable série de huit eaux-fortes, première œuvre connue de Filippo Juvarra⁴⁰. La cérémonie d'acclamation commença, le 6 mars 1701, par une épiphanie du monarque dont le portrait fut dévoilé en majesté sous un dais sur le balcon de l'ancien palais royal (fig. 6): «*in guisa di novello Sole dalla Reggia sua spuntò l'augusto Aspetto*», réchauffant des rayons de son apparition solaire le cœur du peuple accouru en grand nombre. La cavalcade de l'étendard, menée par le gouverneur royal, croisa sur son parcours à maintes reprises l'image de Philippe V



6 Filippo Juvarra, *Décors pour l'acclamation de Philippe V à Messine: la cavalcade devant le palais royal*, dans N. M. Sclavo, *Amore e ossequio di Messina....* (Messina, 1701).

surgissant dans des décors somptueux, ainsi qu'en témoigne l'élégant tracé de la pointe d'acier de Juvarra⁴¹. Les portraits étaient situés sous de riches dais au-dessus de l'entrée des palais, comme le Collège des Jésuites ou la demeure du prince de San Teodoro. Ils étaient encore exaltés au cœur des places principales, sous d'immenses couronnes royales encadrant des «*troni*» à l'articulation recherchée, au faite de pyramides miroitantes d'orfèvreries (fig. 7), ou encore au sein de «*teatri*» à l'architecture composite qui mettaient en scène l'intercession du souverain entre la Vierge et la ville. Ces planches ne restituaient que certains des décors les plus somptueux, la ville entière s'étant parée de l'image de son roi pour lui signifier avec immense allégresse son sentiment de fidélité.

Le renouveau dynastique apporté par le jeune héritier que Charles II avait désigné dans son testament fut donc favorablement accueilli dans les royaumes italiens, comme la promesse d'une nouvelle ère faste mettant fin à une longue période d'incertitude. La présence des partisans des Habsbourg, qui tramaient dans l'ombre, ne manquait toutefois pas d'inquiéter, surtout après la *congiura di Macchia* survenue à Naples le 23 septembre 1701. Certains barons napolitains, appuyés par des émissaires impériaux, avaient tenté de soulever la ville en acclamant dans les rues le portrait de l'archiduc Charles comme roi d'Espagne et en distribuant des gravures à son image⁴². La révolte fut vite matée et le tableau déchiré: son cadre vide fut porté en guise de trophée jusqu'au palais royal, aux cris de «*vive Philippe V!*»⁴³. En remerciement du danger écarté, le cardinal Cantelmi, archevêque de la ville, organisa une procession des reliques de la tête et du sang de saint Janvier: à ses dires, au cours de cette cérémonie réparatrice la noblesse et le peuple firent preuve d'une vénération sans pareille des portraits du Bourbon



7 Filippo Juvarra, *Décors pour l'acclamation de Philippe V à Messine: la pyramide des orfèvres*, dans N. M. Sclavo, *Amore e ossequio di Messina....* (Messina, 1701).

exposés en majesté sur les portes des églises comme en nombre d'autres lieux, tandis que dans ses ampoules de verre le sang du saint patron de la ville se liquéfiait miraculeusement⁴⁴. Pour asseoir définitivement son autorité, Philippe V entreprit alors ce qu'aucun de ses prédécesseurs n'avait fait depuis Charles Quint: le voyage d'Italie. Le 16 avril 1702 il débarqua à Naples et se donna immédiatement à voir du balcon du palais royal, pour consoler le peuple avide de la présence de son roi, dont il était privé depuis presque deux siècles, et recevoir en retour les acclamations joyeuses confirmant la reconnaissance de sa souveraineté⁴⁵. Son arrivée dans la ville invalidait la mise en scène de sa présence fictive par l'image et aurait dû logiquement exclure l'exposition de ses portraits en majesté. Rien de tel: son séjour napolitain alimenta bien au contraire un regain de représentation d'une envergure sans précédent.

Pour ne citer que l'exemple le plus éloquent, le 20 mai, jour de la cavalcade qui célébrait sa prise de possession du royaume, Philippe V croisa sur son parcours non moins de dix fois son image peinte ou sculptée, exaltée au cœur de somptueux décors éphémères conçus entre autres par Ferdinando Sanfelice et Francesco Bibbiena⁴⁶. S'ajoutaient en outre d'innombrables portraits exposés sous des dais sur les façades des palais et des églises. Certes, au cours des entrées solennelles, les souverains pouvaient rencontrer leur propre image, mais celle-ci était généralement juchée au faite d'arcs éphémères ou englobée dans des scènes allégoriques, historiques ou dynastiques, les décors établissant ainsi une distance entre l'apparition corporelle du roi et la glorification de sa souveraineté. A Naples, en revanche, Philippe V s'était retrouvé face à ses portraits mis en scène dans ces mêmes « théâtres de présence » habituellement conçus pour substituer le monarque en son absence. Cette incongruité s'explique sans doute par la désuétude dans laquelle étaient tombés à Naples les rituels politiques en présence du monarque: pour témoigner de sa fidélité, la ville puisa alors dans cérémonial d'absence auquel elle était désormais accoutumée, en le magnifiant par la démultiplication des hommages rendus à l'image royale.

De ce façade à façade inédit entre l'original et la copie, les portraits devaient sortir diminués, la confrontation ayant révélé que la peinture était « *mendace, e poco, anzi nulla espressiva* ». Le pinceau mensonger n'avait su restituer « *la bellezza, la maestà, ed il decoro* », les incomparables qualités du jeune souverain qui était apparu comme « *un Angelo disceso dal Cielo* »⁴⁷. Philippe V dut lui-même peiner à se reconnaître dans le reflet de ces multiples tableaux, dérivés de modèles venus d'Espagne, s'il décida de charger Francesco Solimena, le peintre le plus renommé de la ville, de représenter ses traits sur le vif⁴⁸. L'œuvre fut réalisée au cours d'une séance de pose qui fut fort pénible pour l'artiste, souffrant en ces jours



8 Francesco Solimena, *Philippe V*, 1702.
Caserta, Palazzo Reale.

d'une terrible rage de dents et d'une épouvantable migraine, ainsi qu'il le raconte lui-même dans une lettre mémorable datée du 10 juin 1702: «*hor considera, che gusti provava Ciccio ritrarre un re, quasi al volo con mille signori allato à quella ora senza cibo e col consaputo dolore, e con l'espettatione, che se ne havea*»⁴⁹. Philippe V apprécia néanmoins le portrait qu'il fit encadrer pour le garder plusieurs jours dans son alcôve, le lieu le plus prestigieux de ses appartements où il tenait son conseil d'Etat et recevait en audience privée. Il restitua ensuite la toile à l'artiste pour lui en faire tirer un nombre important de copies, entre autres destinées au vice-roi de Sicile, au duc d'Uzeda son

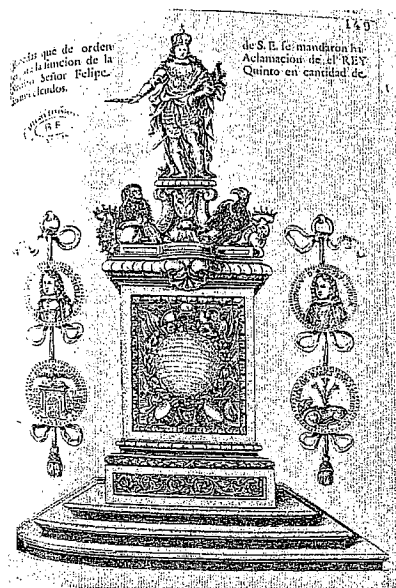
ambassadeur à Rome, aux princes romains feudataires ou alliés de la couronne d'Espagne et à différents barons napolitains. L'original devait en revanche être envoyé au plus vite à la reine Marie-Louise à Madrid.

Ce tableau que Philippe V commanda pour témoigner de sa présence à Naples et qu'il élit comme modèle de diffusion de son image en Italie, n'est désormais connu que par des répliques autographes (Caserta, Reggia, fig. 8)⁵⁰. Le souverain est représenté à mi-corps et en armure, l'habit militaire évoquant son engagement dans la défense de ses domaines à la veille de son départ pour le front de la Lombardie. Les petites fleurs de lys dorées ornant sa cuirasse rappellent ses origines françaises, alors que le collier de la Toison d'Or et la *bocca di casa d'Austria*, à la lèvre inférieure proéminente, soulignent sa dignité de roi d'Espagne. Par rapport au célèbre portrait de Rigaud, peint deux ans plus tôt, le visage du monarque apparaît plus gracieux, par la finesse de l'ovale régulier, la courbe élégante des arcades sourcilières, la ligne adoucie du nez et la fossette malicieuse du menton qui relève la moue de la bouche charnue. Mais surtout, Solimena s'éloigne de l'emphase rigide du portrait d'apparat en choisissant une position plus frontale et directe, en s'attachant à rendre la mobilité du visage par un regard pénétrant et par un jeu d'ombres profondes qui fait jaillir l'éclat de la chair, pour obtenir un effet d'immédiateté et de proximité. La figure solide et distante du

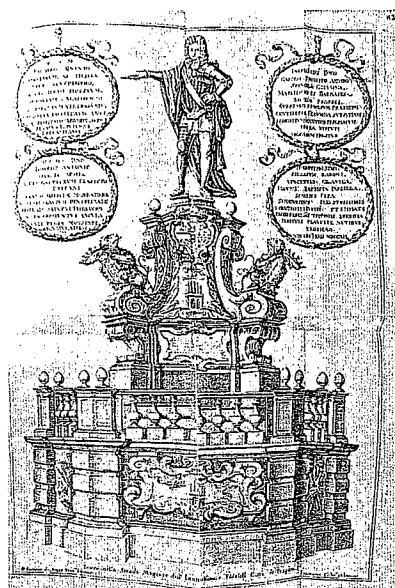
petit-fils de Louis XIV destiné à prendre possession de la couronne d'Espagne, établie par Rigaud, laisse place sous le pinceau de Solimena à l'image angélique et accessible que les Napolitains attribuèrent à leur roi, conquis par la beauté de sa jeunesse et par la générosité de sa présence dans leur ville. Le peintre lui-même ne tarissait pas d'éloges sur ce monarque qu'il décrivait «*caro, bello, grato, religioso e largo...*, né se fusse sceso dal cielo potria esser di vantaggio»⁵¹.

Monuments royaux

La surenchère de représentation que connurent les royaumes de Naples et de Sicile dans les premières années de la guerre de Succession d'Espagne devait presque inévitablement aboutir à l'érection de monuments royaux. Dès 1701 à Palerme, après que le nom de Philippe V eut été acclamé aux pieds des monuments de ses prédécesseurs pendant la cérémonie de proclamation, le vice-roi et le Sénat firent ériger une statue à son effigie sur la piazza della Marina⁵² (fig. 9). Tant par son emplacement que par son iconographie, cette sculpture de marbre blanc inscrivait l'image du Bourbon dans la continuité dynastique des Habsbourg d'Espagne. Elle était en effet située sur l'axe du Cassaro, reliant le port au palais royal, le long duquel avait été disposé l'ensemble des monuments royaux au cours du XVIII^e siècle pour signifier, par le rayonnement de cette présence en image des monarques, le rôle prédominant de la ville comme capitale du royaume. A l'instar de ces précédents exemples, l'œuvre taillée par Giambattista Ragusa figurait le nouveau souverain en pied et en habit de roi de Sicile, portant le *paludamentum* sur une armure, coiffé d'une couronne et brandissant le sceptre⁵³. Sur le socle, un lion et un aigle soutenaient respectivement les armoiries d'Espagne et de Sicile. Une décennie plus tard, et d'ailleurs même trop tard, Trapani voulut affirmer l'importance de sa position dans le royaume en pérennisant à son tour dans le marbre l'image de son incomparable monarque, afin d'en transmettre la renommée glorieuse à la postérité. Au terme de la célébration en grande pompe de son anniversaire le 19 décembre 1712, elle dressa ainsi sur la Strada maggiore, au faite d'un fastueux piédestal conçu par Giovanni Biagio Amico, une statue en pied de Philippe V en armure exécutée par Giacomo Tartaglia⁵⁴ (fig. 10). Clairement inspirée du monument palermitain, l'œuvre était toutefois dépourvue des insignes royaux, le sceptre étant remplacé par un bâton de commandement. Dans cette iconographie plus expressément triomphale, l'attribut militaire était brandi de façon volontaire, le bras tendu en hauteur et la paume de la main tournée vers le sol, un geste qui n'est pas sans évoquer les reproductions gravées d'une autre statue du monarque (fig. 11): celle que Naples lui avait érigée en 1705.



9 La statue de Philippe V et les médailles frappées pour son acclamation, 1701. Paris, Archives du Ministère des Affaires Etrangères.

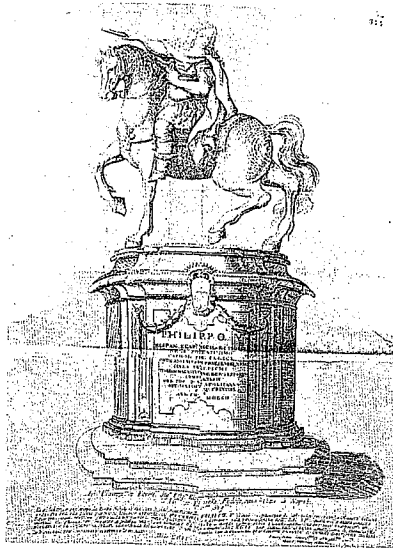


10 Francesco Cichè, d'après le dessin de Giovanni Biagio Amico, *La statue de Philippe V à Trapani*, 1712-1713. Paris, Archives du Ministère des Affaires Etrangères.

Le monument napolitain, dont le projet fut établi dès septembre 1702, trois mois après le départ de Philippe V, était officiellement une commande de la ville qui souhaitait ainsi remercier le roi de l'avoir honorée de sa présence⁵⁵. Il devait donc cristalliser les multiples expressions de fidélité que la capitale avait jusqu'alors rendues à l'image peinte et mobile de son souverain. Sa conception et sa réalisation furent toutefois attentivement suivies par le duc de Popoli, l'un des plus ardents partisans de la couronne de France, qui présidait au Tribunal des fortifications, chargé du financement de l'ouvrage⁵⁶. La statue devait être dressée sur la place du Gesù Nuovo, exactement dans l'axe de la rue qui menait au proche carrefour de Monteoliveto, au centre duquel depuis 1676 trônait sur une fontaine une statue de bronze de Charles II. Si l'emplacement du monument se proposait ainsi d'inscrire la figure de Philippe V en directe continuité avec son prédécesseur Habsbourg, l'iconographie suggérait en revanche l'emprise de la monarchie

française sur le royaume de Naples. Il s'agissait en effet d'un colosse équestre de bronze, dont la configuration n'était pas sans évoquer le monument de Louis XIV par Girardon dressé en 1699 sur l'actuelle place Vendôme à Paris. L'imposante statue, confiée au talent du grand sculpteur napolitain Lorenzo Vaccaro, fut réalisée en trois années et coûta plus de 3.000 écus à la ville⁵⁷: elle mesurait plus de 3 mètres 50 et son piédestal était de pareille hauteur. Lors de la fête d'inauguration, le 16 septembre 1705, le colosse fit son épiphanie au sein d'un gigantesque pavillon éphémère qui s'ouvrit à l'arrivée de la cavalcade du vice-roi, marquis de Villena, et aux cris de «Vive le roi» clamés par la foule: le monarque apparut dans un triomphe de fleurs de lys, brodées à l'intérieur de la tenture, couronné par une Gloire et une Renommée suspendues dans les airs.

Comme en témoigne de façon éloquente ce monument à la française du roi d'Espagne, les célébrations statuariques orchestrées à Naples et en Sicile, ainsi que d'ailleurs tous les hommages rendus à l'image du souverain, étaient adressées non seulement à Philippe V mais aussi à Louis XIV, dont on espérait le secours militaire pour assurer la stabilité des royaumes. Les cours de Madrid et de Versailles furent l'une et l'autre tenues semblablement au courant de ces démonstrations éclatantes de fidélité, par l'envoi de descriptions manuscrites ou imprimées et de témoignages figuratifs. L'approche du jour de l'érection de la statue napolitaine, dont la configuration était d'ailleurs connue dès 1702 grâce à une gravure signée par Andrea Magliar⁵⁸ (fig. 11), donna lieu dès l'été 1705 à un véritable concours d'information, chacun voulant s'attribuer une part du mérite de l'heureux achèvement de l'ouvrage. Le duc de Popoli, invité à quitter Naples en juillet pour prendre service auprès de Philippe V à Madrid à la tête d'une compagnie italienne de gardes du corps, emporta dans ses bagages deux réductions en bronze du monument équestre et des médailles frappées pour la cérémonie d'inauguration. A la fin du mois, lors d'une halte de ses galères à Toulon, il confia à Vauvray, intendant de la Marine, l'une des statuette et douze médailles destinées à Louis XIV⁵⁹. Lors de son arrivée à Madrid en août, il remit l'autre modèle de bronze et les médailles restantes en main propre à Philippe V (fig. 12), au nom des députés du Tribunal des fortifications⁶⁰. Avant son départ, il avait en outre chargé l'abbé de la Trémouille, émissaire de la couronne de France à Naples, de transmettre à Louis XIV d'autres médailles après l'inauguration du monument, mais le vice-roi, marquis de Villena, voulut se réserver cet honneur. Celui-ci joignit ces pièces d'or, d'argent et de bronze à une lettre du 22 septembre, où il rendait compte du bon déroulement de la cérémonie solennelle qu'il avait présidée⁶¹. Il ne resta plus à l'abbé de la Trémouille qu'à envoyer deux inscriptions imprimées: l'une, plus brève, correspondait à l'épigraphe du piédestal; l'autre, fort



11 Andrea Magliari, *La statue équestre de Philippe V à Naples*, 1702. Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères.



12 Lorenzo Vaccaro, *Réduction de la statue équestre de Philippe V à Naples*, 1702-1705. Madrid, Museo Nacional del Prado.



13 Iohannes Augustus Corvinus, d'après un dessin de Paul Decker, *Le comte de Martinitz recevant au nom de Charles III les clés de Naples en 1707* (détail), dans *Repraesentatio belli, ob successionem in regno hispanico...* (Augsbourg, 1714).

longue, avait été gravée «sur une feuille d'airain roulé dans l'intérieur du cheval»⁶², suivant un procédé d'ailleurs déjà employé pour la statue équestre d'Henri IV élevée sur le Pont-neuf à Paris en 1614⁶³.

Le monument qui se devait d'exprimer l'amour et la fidélité du peuple napolitain envers son roi fut en fait protégé par une grille et placé nuit et jour sous surveillance d'un corps de garde, de crainte de désordres de la part des «malintenzionati»⁶⁴. Ces gens de mauvaises intentions étaient bien sûr les partisans des Habsbourg, dont la présence se faisait de plus en plus sensible avec l'avancée des troupes impériales en Italie. Par ailleurs, le triomphe statuaire de Philippe V à Naples avait été terni par des ombres néfastes: les festivités d'inauguration avaient été gâchées par une pluie battante et ininterrompue et le sculpteur Vaccaro fut victime d'un assassinat l'année suivante⁶⁵. A ces mauvais présages, l'on pouvait ajouter que le sang de saint Janvier avait longuement tardé à accomplir son miracle en présence de Philippe V en 1702⁶⁶. La catastrophe était annoncée: au début du mois de juillet 1707, les armées ennemies franchissaient les frontières du royaume, pratiquement dépourvu de défense militaire. Le marquis de Villena abandonnait Naples pour se réfugier dans la place-forte de Gaeta, alors que les députés de la ville se précipitaient à Aversa à la rencontre du comte de Martinitz, envoyé par l'empereur comme nouveau vice-roi, pour lui remettre les clés de la capitale. Le 7 juillet, les troupes impériales entraient dans Naples sans coup férir (fig. 13) et de toutes parts, sous les acclamations de la foule, surgirent des portraits de Charles III sous des dais illuminés par d'innombrables torches, tandis que la statue de Philippe V périssait sous les débordements de la furie populaire⁶⁷.

Environ quatre cents personnes avaient pris d'assaut dans l'après-midi le monument, pourtant placé le matin même sous la protection d'une compagnie de dragons⁶⁸. Après que la grille eut été arrachée, plusieurs hommes se hissèrent sur le colosse pour marteler et briser la figure du roi, puis à l'aide d'une corde passée autour de son cou la foule la fit tomber du cheval. Le corps de bronze de Philippe V, déchu et défiguré, fut ensuite traîné jusqu'aux pieds de la statue de Charles II sur la fontaine de Monteoliveto, outragé par des gestes de dérision et d'infamie. Peu après, la maison du libraire français Antoine Bulifon, qui avait publié tant d'ouvrages célébrant la souveraineté du Bourbon, fut saccagée. Les députés de la ville, inquiets de la tournure violente des événements, mobilisèrent leurs milices et informèrent le comte de Martinitz qui envoya des soldats en renfort pour arrêter les troubles et éviter qu'ils ne dégénèrent. Seuls les restes tronqués du destrier purent être sauvés, dans un état tellement lamentable qu'aucune forme de restauration n'était envisageable: on préféra les supprimer,

ainsi que le piédestal. Martinitz condamna cet acte sacrilège, en faisant immédiatement arrêter le prétendu meneur du peuple, un certain Francesco Porretti, géôlier de la prison de San Giacomo. Le soir du 7 juillet, l'ordre était revenu dans la ville.

Depuis son refuge à Gaeta, le marquis de Villena informait Philippe V de cette abominable et scandaleuse destruction qui contrevenait à «*todas las leies divinas y humanas*». Il ne trouvait de mots suffisants pour définir l'indécence de la conduite des impériaux qui, «*faltando del decoro, y venerazion que observan las mas incultas Naciones con los soberanos*», avaient laissé œuvrer impunément cette «*canalla infiel y forajida*», à ses dires dirigée dans l'ombre par le traître duc de Telesse⁶⁹. De Rome, le désormais cardinal de la Trémouille soulignait également, dans ses lettres à la cour de France, que les «*Allemands*» n'avaient rien fait pour empêcher l'insolence de cet acte indigne, et il les soupçonnait même d'y avoir contribué «*sous main afin de rendre les sujets de Sa Majesté encor plus irreconciliables avec les Espagnols*»⁷⁰. Les observateurs napolitains en attribuèrent en revanche l'entière responsabilité à la population, tout en apportant des interprétations différentes. Certains l'expliquaient par le caractère instable et volubile du peuple napolitain, dû au climat et aux ascendants astrologiques du pays, qui ne savait apprécier que ce qu'il avait dans le présent:

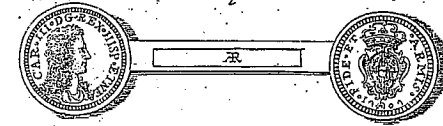
*Pochi anni prima riceve con festa, ed applauso il suo Rè Filippo V; lo riconosce come suo legittimo Monarca, e lo magnifica come suo benefattore. Entrate poi l'Armi Austriache, dimentico de beneficij ricevuti e del giuramento di fedeltà prestatoli, lo maledice, e li desidera ogni male, sino a ridurre in pezzi, ed à trascinare con sacrilego attentato la sua imagine come se fusse stata di un suo crudel tiranno.*⁷¹

D'autres y voyaient l'effet spontané du débordement d'allégresse, aussi incontrôlable que l'ivresse, suscité par l'arrivée des impériaux⁷². D'autres encore y reconnaissaient en revanche la volonté déterminée des Napolitains de «*dimostrare il loro animo d'amore verso la casa d'Austria, e quanto mal volentieri soffriva il giogo de' franzesi*»⁷³. Si l'excès de violence était condamné à l'unanimité, une justification lui fut rapidement donnée. Le Ciel avait en effet permis cet acte en réponse à la cérémonie infamante mise en scène à l'encontre de Charles III un an plus tôt à Madrid, le 7 août 1706, lorsque Philippe V avait repris la capitale aux impériaux: sur la plaza mayor, le portrait, l'étendard et les insignes royaux de l'archiduc avaient été solennellement brûlés, pour signifier la restauration du pouvoir du Bourbon⁷⁴.

A l'évidence, la part de spontanéité et de prédétermination dans la destruction de la statue de Philippe V était difficile à évaluer même pour les

C A R L O III.

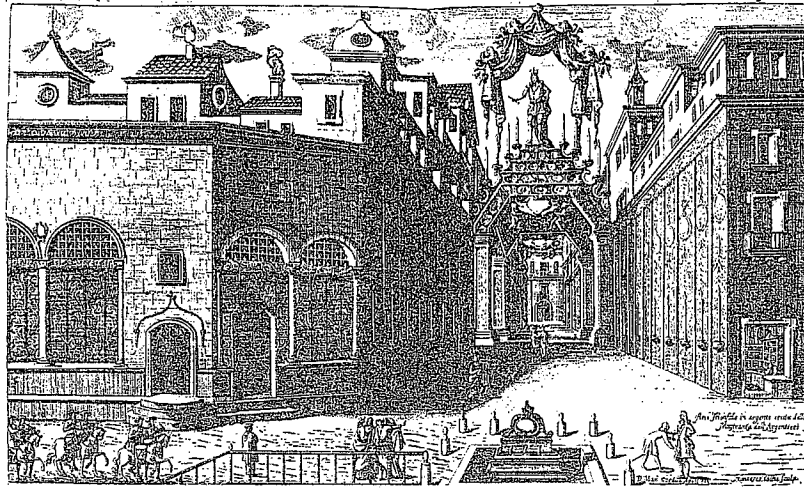
Rè Cattolico oggi Augustissimo Imperadore VI. di questo nome, avendo acquittato il possesso del Regno di Napoli, vi destinò Vicerè il Conte di Martiniz, nelle di cui mani fù prestato il solito giuramento di omaggio dagli Eletti della Città e Terre demaniali, e nella solenne cavalcata di acclamazione furono gettate al popolo le Monete di argento del valore di un carlino, come mostra il diletigno primo.



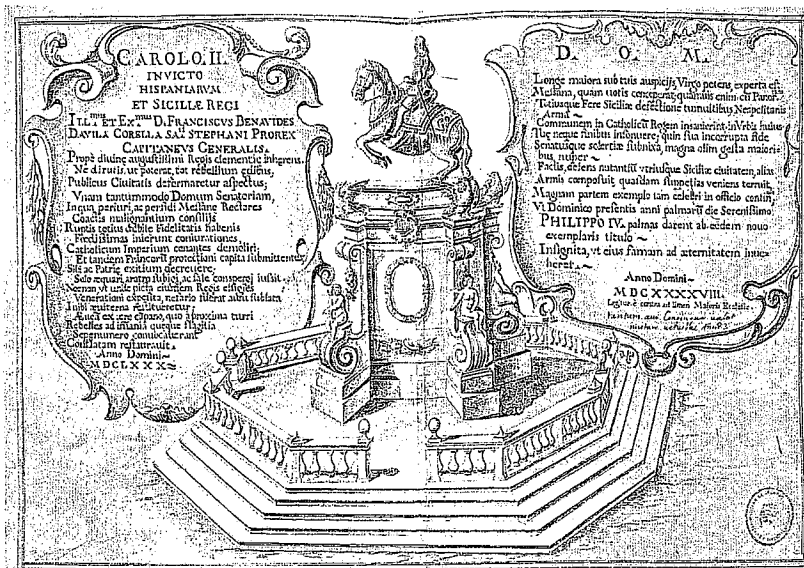
14 Monnaie frappée pour l'acclamation de Charles III à Naples en 1707, dans C. A. Vergara, *Monete del regno di Napoli...* (Rome, 1715).



15 Francesco Solimena, *Charles III*, vers 1707-1711. Naples, collection particulière.



16 Francesco Cichè, *Décor pour les célébrations des victoires militaires de Philippe V à Palerme en 1711: la pyramide des orfèvres*, dans P. Vitale, *Le simpatie dell'allegrezza tra Palermo... e la Castiglia...* (Palerme, 1711).



17 La statue équestre de Charles II à Messine, dans *Teatro geográfico antiguo y moderno del reyno de Sicilia*, 1686. Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores.

contemporains. Ce geste extrême fut sans doute le fruit de multiples causes conjointes, mêlant le dessein intentionnel des partisans des Habsbourg et la peur incontrôlée de la population napolitaine qui, abandonnée par le souverain qu'elle avait reconnu et soutenu, craignait la vindicte des impériaux. Par sa furie dévastatrice, la ville se protégeait ainsi instinctivement en donnant preuve de son indéfectible fidélité à la Maison d'Autriche. Elle accueillit pareillement avec exubérance les portraits de son monarque «légitime» lors de la nouvelle proclamation royale, le 31 juillet 1707, qui reprit, de façon presque paradoxale, les nouveautés introduites dans le cérémonial pour l'acclamation de Philippe V. L'image de Charles III chassa celle de son rival non seulement sur les monnaies jetées à la foule (fig. 14), mais aussi sous les trônes dévoilés au Castel Nuovo et à la Vicaria, ainsi que sous une multitude de dais dressés dans la ville à la lueur des flambeaux. Le nom du nouveau roi résonna dans la ville entière au son des vivats de la foule, des salves de l'artillerie et de la musique des orchestres, mais aussi dans le fracas d'une éruption du Vésuve⁷⁵. Le retournement dynastique s'accompagnait à nouveau d'un présage peu prometteur, qui devait toutefois laisser aux Habsbourg le temps de régner pendant trois décennies et de charger Solimena de peindre un portrait d'apparat du nouveau monarque, figuré en pied auprès d'un lion au globe⁷⁶ (Naples, collection particulière, fig. 15).

Dans le royaume de Sicile, encore sous la domination des Bourbons, les malintentionnés œuvraient discrètement contre les monuments royaux, à la faveur de la nuit. Au petit matin du 22 janvier 1711, alors que le front impérial menaçait désormais le royaume, on avait découvert à Palerme au pied de la statue de Philippe V le sceptre et la couronne brisés. Cette destruction partielle était hautement symbolique, car elle niait la légitimité du monarque en privant sa figure de ses insignes royaux. Le vice-roi, marquis de los-Balbases, en regret de devoir annoncer à Madrid ce «*sacrilego accidente*», diminua la portée de l'acte en l'attribuant à un quelconque «*Fanatico*», irrité par les gloires et les triomphes du roi⁷⁷. Il eut néanmoins soin de faire couvrir le monument outragé, prétextant son nettoyage en prévision des festivités organisées pour célébrer le retour de Philippe V à Madrid et la victoire de ses armées contre les Anglais à Brihuega et Villaviciosa. Cette pompe solennelle effaça d'ailleurs tout souvenir de l'attentat en magnifiant comme jamais l'image royale, non seulement par de multiples portraits et statues éphémères exposés en majesté (fig. 16), mais aussi par un char de triomphe figurant Philippe V sur un cheval dressé au faîte d'un gigantesque globe⁷⁸. Deux ans plus tard, et quelques mois après la tardive inauguration de la statue du Bourbon à Trapani, le royaume de Sicile revenait à Victor-Amédée II de Savoie, suite au traité d'Utrecht. Sous le règne de ce dernier, les monuments de Philippe V

ne furent pas inquiétés, mais la statue équestre de Charles II qui trônait depuis 1684 à Messine fut l'objet d'une attaque apparemment très étudiée (fig. 17). Ce colosse de bronze de Giacomo Serpotta, extraordinaire par la représentation du destrier en équilibre sur ses jambes postérieures, avait été érigé par le vice-roi comte de Santisteban pour signifier de façon extrêmement autoritaire la restauration du pouvoir des Habsbourg d'Espagne au terme de la révolte de 1674-1678⁷⁹. La ville avait profité du changement dynastique pour obtenir, en 1708, l'autorisation de Philippe V de supprimer l'épigraphe et les hydres qui rappelaient sur le socle en des termes infamants sa rébellion⁸⁰. Toutefois, même privée de ces marques d'opprobre, la statue continuait de déranger, comme en témoignent les atteintes qui lui furent portées de façon fort théâtrale en avril 1716⁸¹. Encore à la faveur de la nuit, les insignes royaux tenus par les aigles du piédestal furent d'abord brisés et remplacés sans dessus dessous, comme s'ils avaient été renversés par la fougue du cheval. Quelques jours plus tard, le destrier fut délivré de sa bride et de son mors, puis le roi fut privé de ses éperons: Charles II perdait le contrôle de sa monture et donc l'assise de son autorité, le portrait équestre du souverain sur un destrier en courbette étant depuis le XVII^e siècle une allégorie du bon gouvernement. Si la solidité du bronze n'avait résisté aux coups, la mise en scène aurait dû se conclure par la chute de la figure du monarque, rendant enfin la liberté au cheval qui avait symbolisé le peuple de Messine lors de la conception du monument⁸². D'après les informations qui parvenaient à la cour de Madrid, les Messinois avaient soin de se disculper en attribuant l'attentat à des soldats, suisses ou savoyards, qui auraient agi pour mettre la ville en mauvais termes avec la couronne d'Espagne. Par ailleurs, des chevaliers de la noblesse locale étaient intervenus auprès du gouverneur pour lui demander de restaurer le monument et de rétablir sa surveillance par un corps de garde, comme à l'époque de Charles II. Dans les mois qui suivirent, Philippe V insista à plusieurs reprises auprès de son ambassadeur en Sicile, le marquis de Villamayor, afin qu'il obtint de Victor Amédée de Savoie réparation de cet «*esecrable delito*», par l'arrestation des coupables et des «*publicos castigos y copioso reparo*»⁸³.

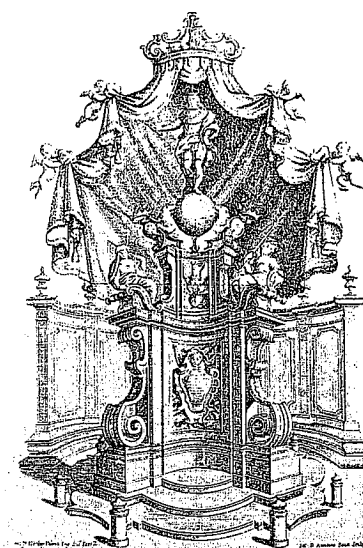
En 1718, lorsque la Sicile changea à nouveau de souverain et passa sous la domination de l'ancien archiduc et désormais empereur Charles VI, suite à un accord d'échange avec Victor Amédée de Savoie contre la Sardaigne, la statue palermitaine de Philippe V ne fut pas détruite mais remise dans un magasin, et celle de Trapani connut vraisemblablement un sort semblable. En dépit des conflits militaires qui les avaient opposés aux Espagnols pour le contrôle de l'île, les impériaux préférèrent éviter prudemment les critiques que leur aurait apportées la mise en pièce des monuments de leur ennemi. Lors du retour des

Bourbons, les statues de Philippe V purent ainsi être à nouveau érigées: celle de Palerme retrouva en 1735 son emplacement d'origine mais sur un piédestal plus fastueux (fig. 18), tandis que l'année suivante celle de Trapani fut déplacée sur la promenade maritime, près du couvent de Saint-François⁸⁴.

De l'usage prudent du pouvoir des images

Le ballet des portraits royaux auquel donna lieu la récupération des royaumes de Naples et de Sicile par les Habsbourg mérite en conclusion quelques remarques. En dépit de la violence des affrontements militaires et politiques, les camps adverses paraissent s'être tenus en matière d'image à certaines règles de principe, dictées par le respect de l'idée de la majesté souveraine. Ainsi, si la substitution du portrait du prétendant vaincu par celui de son rival victorieux était relativement comprise dans le cadre du *decorum*, la destruction de l'image de l'ennemi apparaissait en revanche difficilement acceptable. Depuis des temps immémoriaux, les atteintes à l'image royale étaient passibles des mêmes peines que les crimes de lèse-majesté: le portrait du souverain étant considéré comme le substitut de son corps physique, tout acte commis à son encontre équivalait juridiquement à un geste porté sur le monarque en chair et en os⁸⁵. On n'eut dès lors recours à la mise en pièce officielle du portrait du rival qu'au terme de rapides renversements de situation, tels que la *congiura di Macchia* à Naples en 1701 ou la prise temporaire de Madrid par Charles III en 1706.

Par ailleurs, l'image royale étant intrinsèquement liée à l'expression de l'autorité en acte, la possibilité même de son démembrement par la furie populaire



STATUA DELLA MAESTÀ CATTOLICA DI FILIPPO V RE DELLE SPA...
CHE REALZATA NELL'ESALLENZISSIMO SPEDIO PALERMITANO
NELLO SPEDIO ALLA PORTA DELLE BUCHE SPAGNOLE

18 Antonino Bova, d'après un dessin de Nicolò Palma, *La statue de Philippe V à Palerme*, dans P. La Placa, *La Reggia in trionfo per l'acclamazione, e coronazione della Sacra Real Maestà di Carlo* (Palermo, 1736).

révélaient un vide de pouvoir, lors des révoltes ou de l'incertitude des changements dynastiques. La destruction du portrait du monarque, comme des insignes de son autorité, risquait par conséquent de se transformer en une contestation de la notion plus générale d'autorité souveraine. Le duc de Guise en eut bien conscience, lorsqu'il arriva à Naples pendant la révolte de 1648 comme émissaire de la couronne de France: horrifié de voir les armoiries et les portraits du roi d'Espagne Philippe IV injuriés sous ses yeux dans les rues de la ville, il fit condamner les auteurs de ces infamies «croyant que, quelque guerre que l'on ait, l'on ne doit jamais perdre le respect aux personnes sacrées»⁸⁶. La prudence montrée par les impériaux à cet égard dans les royaumes italiens de la couronne d'Espagne, qui avaient officiellement reconnu la souveraineté de Philippe V, témoigne de leur lucidité politique. En s'opposant à la destruction de la statue du Bourbon à Naples en 1707, puis en conservant dans l'ombre ses monuments siciliens en 1718, ils s'attachaient à maintenir les conditions nécessaires à la reconnaissance de toute majesté souveraine, donc de celle de Charles III. Laisser libre cours à la violence à l'encontre des images de leur rival, comme en commander la destruction, n'aurait pu que contribuer à l'affaiblissement de l'autorité de leur propre monarque.

En dépit de cette modération apparente, les deux prétendants n'avaient su échapper à la surenchère de l'usage de leurs images dans le cérémonial monarchique qui, au lieu de redoubler l'affirmation de leur légitimité souveraine, avait banalisé le recours à l'effigie royale jusqu'à en compromettre l'efficacité. A force d'abuser de la stratégie de légitimation par les portraits, ceux-ci perdaient de leur pouvoir, ainsi que cela avait été le cas lors des excès insensés commis à leur encontre, dans la vénération comme dans l'infamie, pendant des révoltes sanglantes du XVII^e siècle. Par ailleurs, le caractère interchangeable des images royales de Philippe V et de Charles III en ces années de guerre compromit remarquablement l'aura de sacralité qui entourait l'image du souverain et qui était fondée sur la notion essentielle d'unicité. Certains impériaux auraient apparemment regretté la destruction de la statue napolitaine car ils souhaitaient la réutiliser comme un monument à la gloire de Charles III en changeant uniquement la tête⁸⁷. Ce procédé de substitution fut appliqué plus concrètement pour l'acclamation du désormais empereur Charles VI à Messine en 1718, en rééditant, avec les modifications nécessaires, l'ouvrage illustré par Juvarra qui avait servi en 1701 à célébrer l'accession au trône de Philippe V⁸⁸. Dans ces mêmes années, Solimena avait mis au point une *Allégorie du règne de Naples* qui pouvait facilement s'adapter à tout roi. Pour donner un sens à la composition, qui présente, sur fond de Castel Nuovo, Minerve commandant à l'Histoire d'écrire la geste d'un souverain avec l'appui du



19 Francesco Solimena, *Allégorie du règne des Habsbourg sur Naples*, vers 1700.
Collection particulière.

Temps, il suffisait d'insérer le portrait voulu dans un médaillon vide prévu à cet effet. L'allégorie se prêtait ainsi à glorifier tour à tour la domination des Bourbons et des Habsbourg sur Naples, comme en témoigne le nombre de versions conservées où différents personnages se disputent l'emplacement privilégié du médaillon⁸⁹ (fig. 19). Mais cette substitution incessante des visages dans l'iconographie du portrait du roi d'Espagne ne contribuait qu'à détériorer le pouvoir même de la représentation: l'image royale n'était plus qu'une coquille vide, susceptible d'accueillir la physionomie de tout conquérant s'imposant par la force, mais désormais incapable d'affirmer, par sa seule évidence figurative, la légitimité de l'autorité du monarque.

¹ Certaines de ces gravures sont recensées dans F. POLLEROS, «Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien», dans J. JANÉ (dir.), *Denkmodelle*, Tarragone, 2000, pp. 121-173, et

A. ÚBEDA DE LOS COBOS, «Felipe V y el retrato de corte», dans *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, 2002, pp. 89-140.

² H. WINKLER, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der*

frühen Neuzeit, Vienne, 1993, pp. 221-251.

³ M.J. DEL RÍO BARREDO, «Los rituales públicos de Madrid en el cambio de dinastía (1700-1710)», dans E. SERRANO (dir.), *Felipe V y su tiempo*, Saragosse, 2004, II, pp. 733-752.

⁴ D.H. BODART, «Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVIII^e siècle», dans J.L. COLOMER (dir.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 89-111.

⁵ G. SIGNOROTTO et M.A. VISCEGLIA (dirs.), *La Corte di Roma tra Cinque e Seicento. «Teatro» della politica europea*, Rome, 1998, et M.A. VISCEGLIA, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Rome, 2002.

⁶ Pour la politique de neutralité de Clément XI, voir S. TABACCHI, «L'impossible neutralità. Il papato, Roma e lo Stato della Chiesa durante la guerra di Successione spagnola», in A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO (dir.), *Il sistema europeo durante la Guerra di Successione spagnola*, Cheiron, 39-40 (2003), pp. 223-243; au sujet des conflits diplomatiques qui en découlèrent, voir M.A. OCHOA BRUN, *Embajadas rivales. La presencia diplomática de España en Italia durante la guerra de sucesión*, Madrid, 2002.

⁷ D.H. BODART, «Verbreitung und Zensierung der Königlichen Porträts im Rom des 16. und 17. Jahrhunderts», *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 8 (2004), pp. 1-67.

⁸ D.H. BODART, «Enjeux de la présence en image: les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVIII^e siècle», dans E. CROPPER (dir.), *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, Bologne, 2000, pp. 77-99; D. ERBEN, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV*, Berlin, 2004, pp. 219-254, et H. ZIEGLER, «Le lion et le globe. La statue de Louis XIV par Domenico Guidi, ou l'Espagne humiliée», dans G. SABATIER et M. TORRIONE (dirs.), *Louis XIV espagnol?*, Paris, Taillierand, sous presse.

⁹ BODART, *op. cit.* (note 7), pp. 17-28.

¹⁰ L'un des documents les plus riches à ce sujet est F. VALESIO, *Diario di Roma. 1700-1742*, dirs. G. Scano et G. Graglia, Milan, 1977. Voir aussi H. WINKLER, *op. cit.* (note 2), pp. 246-250, et E. GARMS-CORNIDES, «Spanischer Patriotismus und 'österreichische' Propaganda. Habsburger-Porträts in einer römischen Kirche aus der Zeit des spanischen Erbfolgekriegs», *Römische Historische Mitteilungen*, 31 (1989), pp. 255-282.

¹¹ VALESIO, *op. cit.* (note 10), I, pp. 412-414.

¹² *Ibidem*, pp. 366-370; A. DE MONTAIGLON et J. GUIFFREY (dirs.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, Paris, 1887-1908, III, p. 76, n° 1089 (lettre de Houasse à Mansart, 3 mai 1701), et M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Corpus delle feste a Roma*, Rome, 1997, II, pp. 7-8.

¹³ *Ponderazione seconda del soldato dalla Mirandola ispano schietto, senza gallo, ne gallina, sotto gli standardi di Carlo III. vero monarca delle Spagne...*, Mirandola, 1704, p. 19.

¹⁴ VALESIO, *op. cit.* (note 10), I, pp. 543-544.

¹⁵ *Ibidem*, II, p. 693.

¹⁶ *Ibidem*, II, pp. 702-703. L'arrivée de cette nouvelle image fut également notée par les maîtres de cérémonies pontificales le 26 septembre 1703; Cité du Vatican, Archivio dell'Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice (dorénavant ACP), fasc. 553, fol. 605.

¹⁷ VALESIO, *op. cit.* (note 10), II, p. 704 (28 septembre 1703), et DE MONTAIGLON et GUIFFREY, *op. cit.* (note 12), III, pp. 107-108, n° 1143 (lettre de Houasse à Mansart, 2 octobre 1703).

¹⁸ VALESIO, *op. cit.* (note 10), II, p. 709.

¹⁹ L'interdiction d'exposer le portrait se fondait sur l'exemple des résolutions prises par Urbain VIII lors de la crise soulevée par la révolte du Portugal en 1641-1642; ACP, fasc. 553, fols. 606-608. La question est

également exposée dans la correspondance du cardinal Fabrizio Paulucci, secrétaire d'état, à Giovanni Antonio Davia, nonce à Vienne: Cité du Vatican, Archivio Segreto Vaticano (dorénavant ASV), Segreteria di Stato, Germania, fasc. 469, fols. 233-234 (29 septembre 1703). Je dois la connaissance de ces missives à la gentillesse d'A. Sommer-Mathis.

²⁰ VALESIO, *op. cit.* (note 10), II, pp. 709-711.

²¹ POLLEROS, *op. cit.* (note 1), pp. 125-126.

²² A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12 (2000), pp. 93-109.

²³ D. POSNER, «The Genesis and Political Purposes of Rigaud's Portraits of Louis XIV and Philippe V», *Gazette des Beaux-Arts*, 131 (1998), pp. 77-90; M. MORÁN TURINA, *La imagen del rey. Felipe IV y el arte*, Madrid, 1990, pp. 21-38.

²⁴ Une version à mi-corps est encore conservée dans la galerie des rois du palais de Saint-Louis-des-Français.

²⁵ Lettres du nonce à Vienne au cardinal Paulucci, du 27 octobre 1703, et du cardinal Paulucci au nonce à Vienne, du 17 novembre 1703; ASV, Segreteria di Stato, Germania, fasc. 240, fol. 877, et fasc. 469, fol. 280 (voir note 19).

²⁶ VALESIO, *op. cit.* (note 10), III, pp. 548 (2 février 1706), 643 (25 juillet 1706) et 759-761 (31 janvier-1^{er} février 1701).

²⁷ Outre VALESIO, *op. cit.* (note 10), III, pp. 688-693, le journal du maître de cérémonies pontificales Candido Cassina est une source particulièrement précieuse pour cet épisode; ACP, *Diari dei Cerimonieri*, 544, fols. 107-124.

²⁸ ACP, *Diari dei Cerimonieri*, 544, fols. 108-111 (31 octobre 1706). Pour une analyse plus détaillée de ce document, voir BODART, *op. cit.* (note 7), pp. 29-35.

²⁹ ACP, *Diari dei Cerimonieri*, 544, fols. 115-118. Pour les multiples rebondissements de ce conflit figuratif dans

l'église des Lombards, en particulier en 1709 lorsque Clément XI fut contraint de reconnaître l'archiduc comme roi d'Espagne, voir WINKLER, *op. cit.* (note 2), pp. 249-50, et D.H. BODART, *Pouvoirs du portrait sous l'empire des Habsbourg d'Espagne. 1500-1700*, thèse de doctorat, Paris, 2003, pp. 556-557 (à paraître: Paris, INFIA, Madrid, CEEH).

³⁰ Voir par exemple l'acclamation de Charles II en 1665, dans D.A. PARRINO, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente*, Naples, 1770 (1^{ère} éd. Naples, 1692-1694), II, p. 273.

³¹ A. BULIFON, *Lettera di N. N. a N. N. in cui gli da raguaglio distinto delle feste fatte in questa fedelissima città di Napoli, per l'acclamazione del nuovo monarca delle Spagne Filippo V...*, Naples, 1701, p. 11.

³² DE MONTAIGLON et GUIFFREY, *op. cit.* (note 12), III, pp. 69-70, n° 1075 (lettre de Poussin de Belmont, 11 janvier 1701).

³³ *Distinta relazione della cavalcata, e solenni cerimonie, per l'acclamazione del nostro glorioso monarca Filippo V...*, Rome, 1701, n.p.

³⁴ R. JORZICK, *Herrschaftssymbolik und Staat. Die Vermittlung königlicher Herrschaft in Spanien der frühen Neuzeit (1556-1598)*, Munich, 1998, et BODART, *op. cit.* (note 29), pp. 363-389.

³⁵ D. ERBEN, «Bildnis, Denkmal und Historie beim Masaniello-Aufstand in Neapel», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 (1999), pp. 231-263, et BODART, *op. cit.* (note 8), pp. 89-95.

³⁶ A. MONGITORE, *Trionfo palermitano nella solenne acclamazione del Cattolico Re delle Spagne e di Sicilia festeggiata in Palermo à 30 di gennaio 1701*, Palerme, 1701. Le texte fut également édité en espagnol: *Relacion de la funcion executada en la solemne aclamacion del Rey Felipe V. Nuestro Señor, en la feliz, y fidelissima Ciudad de Palermo, cabeza del Reyno de Sicilia*, s.l., s.d.

³⁷ G. MATRANGA, *Le solennità lugubri e liete in nome della fedelissima Sicilia nella felice e primaia città di Palermo capo del regno*, Palerme, 1666, pp. 26-27.

³⁸ Au sujet de ces statues, voir M. FAGIOLO et M.L. MADONNA, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Rome, 1981, et D.H. BODART, «Statues royales et géographie du pouvoir sous les règnes de Charles II et de Louis XIV», dans SABATIER et TORRIONE (dirs.), *op. cit.* (note 8).

³⁹ Lettres de l'abbé Campanile à Louis XIV, du 10 février 1701, et au marquis de Torcy, du 6 avril 1702, Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères (dorénavant AMAE), Correspondance Politique (dorénavant CP), Sicile, vol. 3, fol. 156, vol. 4, fols. 33-35.

⁴⁰ N.M. SCLAVO, *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto di Borbone, gran monarca delle Spagne e delle due Sicilie...*, Messine, 1701.

⁴¹ A. BONET CORREA, B. BLASCO ESQUIVIAS et G. CANTONE (dirs.), *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, Naples, 1998, pp. 21-23 et 171-175.

⁴² BELMONTE, *Storia della congiura del Principe di Macchia e della occupazione fatta dalle armi austriache del regno di Napoli nel 1707*, Naples, 1861, I, pp. 111-114, et WINKLER, *op. cit.* (note 2), pp. 242-243. Parmi les nombreux témoignages, on peut citer la déposition du baron de Chassignet après son arrestation: «ils accommodèrent le portrait de l'Archiduc sur un cadre et de la toile, qui fut mis au bout d'un grand baton. Ils sortirent ensuite de la maison en cet Equipage avec environ 40 hommes armés, distribuèrent environ cent estampes du portrait de l'Archiduc et alloient par les Rues crians a haute voix Vive l'Empereur et l'Archiduc d'Autriche notre Roy de Naples», AMAE, CP, Naples, vol. 13, fol. 209r-v.

⁴³ «doppo haver staccato, e lacerato il quadro dell'Arciduca Carlo, hanno mandata la

Cornice come un Trofeo per la strada di Toledo a Palazzo con grandissima acclamazione del Popolo che gridava viva Filippo V», copie d'une lettre anonyme, AMAE, CP, Naples, vol. 13, fol. 193v.

⁴⁴ Lettre du cardinal Cantelmi au cardinal de Janson, du 27 septembre 1701; AMAE, CP, Naples, vol. 13, fols. 176-177.

⁴⁵ A. PERRUCCI, *Distinto diario dell'oprato dalla Maestà Cattolica di Filippo V re delle Spagne, Napoli, Sicilia &c...*, Naples, 1702, pp. 5-6.

⁴⁶ Voir entre autres PERRUCCI, *op. cit.* (note 45), pp. 33-73; A. BULIFON, *Journal du voyage d'Italie de l'invincible et glorieux monarque Philippe V roy d'Espagne et de Naples*, Naples, [1704], pp. 105-124, et A. DE UBILLA Y MEDINA, *Sucesión del Rey D. Phelipe V nuestro señor en la corona de España...*, Madrid, 1704, pp. 467-499. Pour une analyse des décors: Y. BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746*, Bordeaux, 1960, pp. 247-255.

⁴⁷ PERRUCCI, *op. cit.* (note 45), pp. 6-7.

⁴⁸ B. DE DOMINICI, *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Naples, 1742-1745 [fac-similé Bologne, 1979], III, p. 111.

⁴⁹ Citée dans M.A. PAVONE, «Francesco Solimena in Donnalbina», *Studi di Storia dell'Arte*, 1 (1990), p. 217, n. 30.

⁵⁰ N. SPINOSA et W. PROHASKA (dirs.), *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale*, Naples, 1994, pp. 206-207, n° 36.

⁵¹ PAVONE, *op. cit.* (note 49), p. 217, n. 30.

⁵² MONGITORE, *op. cit.* (note 36). Voir R. LA DUCA (dir.), *Memoria iconografica del '700 palermitano. La città rivisitata in stampe d'epoca (Collezione La Duca)*, Palerme, 1992, pp. 222-223, n° 109. Une étude des monuments italiens de Philippe V, qui comprendra une analyse détaillée des sources et des documents d'archives, sera l'objet d'une publication prochaine de ma part.

⁵³ L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. III. Scultura*, Palerme, 1994, pp. 328 et 330.

⁵⁴ Lettre des sénateurs de la ville de Trapani à Louis XIV, du 15 janvier 1713, AMAE, CP, Sicile, vol. 8, fols. 82-83. G. B. Amico Cite ce piédestal dans la liste de ses ouvrages à la fin de son traité *L'architetto pratico*, II, Palerme, 1750, p. 152. Au sujet des auteurs du monument, voir *Giovanni Biagio Amico (1684-1754). Teologo, architetto, trattatista*, Rome, 1987, et SARULLO, *op. cit.* (note 53), pp. 323-324.

⁵⁵ Voir entre autres FR. COSTANTINUS A NAPOLI, *Memorie dell'accaduto in Napoli dopo la morte del re Carlo II*, Naples, Biblioteca Nazionale, ms. XV 30, fols. 169v-171r; G. DE BLASIS (dir.), «Diario napoletano dal 1700 al 1709», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 10 (1885), p. 236; BULIFON, *op. cit.* (note 46), préface; DE DOMINICI, *op. cit.* (note 48), III, pp. 472-473, et UBILLA Y MEDINA, *op. cit.* (note 46), pp. 608-609. Pour un répertoire des sources: A. COLOMBO, «La statua equestre di Filippo V al largo del Gesù», *Napoli Nobilissima*, 9 (1900), pp. 9-13.

⁵⁶ Lettre du duc de Popoli au marquis de Torcy, 5 septembre 1702, AMAE, CP, Naples, vol. 16, fols. 10-11.

⁵⁷ *Civiltà del Seicento a Napoli*, Naples, 1984, II, pp. 334-335, n° 5.30; V. RIZZO, «Scultori della seconda metà del Seicento», dans R. PANE (dir.), *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milan, 1984, pp. 363-408 et 405-406; *Du duc d'Anjou à Philippe V. Le premier Bourbon d'Espagne*, Milan, 1993, pp. 138-139, n° 69, et V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Naples, 2001, pp. 81-87 et 230-232.

⁵⁸ AMAE, CP, Naples, vol. 16, fol. 344. Réalisée dans la phase initiale du projet, l'estampe accentue de façon triomphale la tension du bras droit du roi tenant le bâton de commandement, alors que dans le monument achevé ce membre apparaissait vraisemblablement dans une position pliée, si l'on en croit le témoignage des médailles et des réductions en bronze.

⁵⁹ Lettre du duc de Popoli au marquis de Torcy, du 31 juillet 1705, AMAE, CP, Naples, vol. 21, fol. 202.

⁶⁰ Madrid, Archivo Histórico Nacional (dorénavant AHN), leg. 2113, Consejo de Italia, 14 août 1705, leg. 2004, Consejo de Italia, 30 avril 1706. Je tiens à remercier A. Álvarez-Ossorio Alvariño pour m'avoir signalé ce dernier document. Voir aussi Y. BOTTINEAU, *op. cit.* (note 46), pp. 254-255. Le musée du Prado à Madrid conserve deux réductions en bronze du monument: E. SANTIAGO PÁEZ, «Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España», *Archivo Español de Arte*, 40 (1967), pp. 115-132. On peut supposer que l'une de ces deux pièces correspondre à celle destinée à Louis XIV. De la médaille d'inauguration signée par Antonio Ianuario, un exemplaire en argent et deux en bronze, provenant vraisemblablement de la collection de Louis XIV, se trouvent à Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des monnaies, médailles et antiques, Médailles italiennes, Naples, Module 2, n° 16, 17, 17a. Pour les exemplaires conservés à Madrid, Museo Arqueológico Nacional, voir M.C. PÉREZ ALCORTA, «Medallistas italianos que trabajaron para Felipe V», *Archivo Español de Arte*, 217 (1982), pp. 102-108, qui confond toutefois cette pièce avec la médaille d'acclamation de 1701.

⁶¹ Lettre du marquis de Villena au marquis de Torcy, du 22 septembre 1705, AMAE, CP, Naples, vol. 21, fol. 277.

⁶² Lettre de l'abbé de la Trémouille au marquis de Torcy, du 17 septembre 1705, AMAE, CP, Naples, vol. 21, fols. 271-272. Ces inscriptions furent aussi incluses par leur auteur dans un opuscule où il se défend des critiques concernant la correction de son latin: *Lettera di Matteo Egizio napoletano giureconsulto in difesa dell'iscrizione, da lui composta per la statua equestre, innalzata a Napoli al glorioso monarca Filippo V...*, Naples, 1706.

⁶³ Copie d'une inscription... mise dans le ventre du cheval de bronze, sur lequel la statuée de

Henry le Grand est posée, sur son piédestal au Pont-Neuf à Paris, Paris, 1614.

⁶⁴ DE BLASIS (dir.), *op. cit.* (note 55), p. 468.

⁶⁵ Voir entre autres D.A. PARRINO, *Compendio storico... nella felicissima entrata delle sempre gloriose truppe cesaree nel regno, ed in questa città di Napoli*, Naples, 1708, p. 243, et DE DOMINICI, *op. cit.* (note 48), III, pp. 473-474.

⁶⁶ Montesquieu rapporte encore l'épisode en 1728 dans le « Voyage de Gratz à la Haye », *idem, Œuvres complètes*, Paris, 1949, I, pp. 727-728.

⁶⁷ DE BLASIS (dir.), *op. cit.* (note 55), pp. 490-491, et PARRINO, *op. cit.* (note 65), pp. 225-229.

⁶⁸ La description la plus détaillée est donnée par FR. COSTANTINUS A NAPOLI, *op. cit.* (note 55), ms. XV-G-31, fols. 10-11.

⁶⁹ Copie d'une lettre du marquis de Villena à Philippe V, du 14 juillet 1707, AMAE, CR, vol. 22, fols. 119-141 et 136v-137r.

⁷⁰ Lettres du cardinal de la Trémouille à Louis XIV et au marquis de Torcy, du 12 juillet 1707, et à l'abbé de Pomponne, du 16 juillet 1707, AMAE, CR, Rome, vol. 477, fols. 45r et 47r, et vol. 481, fol. 219v.

⁷¹ FR. COSTANTINUS A NAPOLI, *op. cit.* (note 55), ms. XV-G-31, fols. 10v-11r.

⁷² PARRINO, *op. cit.* (note 65), p. 241.

⁷³ DE BLASIS (dir.), *op. cit.* (note 55), p. 492.

⁷⁴ DEL RÍO BARREDO, *op. cit.* (note 3), pp. 749-750.

⁷⁵ DE BLASIS (dir.), *op. cit.* (note 55), p. 599, et PARRINO, *op. cit.* (note 65), pp. 358-364.

⁷⁶ SPINOSA et PROHASKA (dirs.), *op. cit.* (note 50), pp. 228-229, n° 46.

⁷⁷ Lettre du marquis de los Balbases au secrétaire d'Etat Joseph de Grimaldo, du 2 février 1711, Simancas, Archivo General de Simancas (dorénavant AGS), Estado, leg. 6119, fol. 23. Je tiens à remercier A. Álvarez-Ossorio Alvariño pour m'avoir signalé ce document.

⁷⁸ P. VITALE, *Le simpatie dell'allegrezza tra Palermo capo del regno di Sicilia e la Castiglia reggia capitale della cattolica monarchia...*,

Palermo, 1711. Voir aussi C. MESSINA, *Sicilia e Spagna nel Settecento*, Palermo, 1986, p. 47.

⁷⁹ BODART, *op. cit.* (note 38).

⁸⁰ C.D. GALLO, *Annali della Città di Messina*, Messine, 1804, III, p. 442, et G. SICILIANO, *Cenni su Giacomo Serpotta*, Palermo, 1912, p. 34.

⁸¹ Lettres de Diego Ruisaenz à Gaspar de Narbona, du 14 avril et du 8 mai 1716, et de Gaspar de Narbona au secrétaire d'état Grimaldo, du 25 avril 1716, AGS, Estado, leg. 6127, n.p. Je dois également la connaissance de ces documents à la gentillesse d'A. Álvarez-Ossorio Alvariño. Voir aussi la suite de la correspondance au sujet de cette affaire publiée par G.A. GARUFI, *Rapporti diplomatici fra Filippo V e Vittorio Amedeo II di Savoia nella cessione del Regno di Sicilia dal Trattato di Utrecht alla pace dell'Aja (1712-1720). Documenti degli archivi spagnoli* (Documenti per servire la storia di Sicilia. XXI), Palermo, 1914, pp. 301-314, n° 144, 149, 153, 154.

⁸² Suivant un même ordre d'idées, la prise de Naples en 1707 par les impériaux fut commémorée par une médaille allemande figurant sur le revers un cheval désarçonnant son cavalier, qui symbolisait la ville recouvrant sa liberté tout en faisant allusion à la destruction du monument équestre de Philippe V: H. BENEDIKT, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI*, Vienne-Leipzig, 1927, p. 51.

⁸³ Lettres de Philippe V au marquis de Villamayor, du 6 juillet et du 19 octobre 1716: G.A. GARUFI, *op. cit.* (note 81), pp. 301-302, n° 144, et pp. 313-314, n° 154.

⁸⁴ G. DI BLASI E GAMBACORTA, *Storia cronologica de' viceré, luogotenenti, e presidenti del regno di Sicilia*, Palermo, 1818, III-1, pp. 7-8; LA DUCA (dir.), *op. cit.* (note 52), pp. 225-227, n° 110-111, et SARULLO, *op. cit.* (note 53), pp. 323-324.

⁸⁵ F. LEMÉE, *Traité des statuës*, Paris, 1688, pp. 434-472 (édition critique par D.H. Bodart et H. Ziegler, Weimar, VDG, sous presse).

⁸⁶ H. DE LORRAINE, *Les mémoires de feu le duc de Guise*, Paris, 1668, pp. 184-186.

⁸⁷ BENEDIKT, *op. cit.* (note 82), p. 51.

⁸⁸ *La simpatia della città di Messina nella solenne acclamazione dell'imperatore Carlo VI terzo re delle Spagne e di Sicilia*, Messine, 1718.

⁸⁹ SPINOSA et PROHASKA (dirs.), *op. cit.* (note 50), pp. 198-199, n° 33, et p. 330, n° 97.