

LA GLOIRE DE SAINT FRANÇOIS DE PAULE À LA TRINITÉ DES MONTS

*«Les bibliothèques sont imparfaites
s'il leur manque ces livres muets qui sortent
du burin, du poinçon ou du pinceau» (1)*

Mai 2009, retrait des échafaudages dans la bibliothèque de la Trinité des Monts... Une nouvelle partie du plafond retrouve sa splendeur d'an tan. Dans une nuée lumineuse, les putti et angelots joyeux apparaissent, portant Saint François de Paule vers la gloire divine.

Peinte en 1693, alors que triomphait la Rome baroque, l'oeuvre fut endommagée à la Révolution française. Les tuiles du toit de la bibliothèque furent démontées et l'eau imprégna progressivement les planches de bois peintes. Le plafond se couvrit alors de tâches d'humidité, allant jusqu'à cacher les sujets représentés.

Depuis 2003 le Service des Travaux et Bâtiments français en Italie restaure progressivement l'oeuvre d'art. Jamais avant cette date, elle n'avait fait l'objet d'aucune retouche.

* Remerciements: A Agnès Chodzko, architecte du Service des Travaux et Bâtiments français en Italie, pour m'avoir fait découvrir le chef d'oeuvre de la bibliothèque, communiqué sa passion et proposé d'«enquêter sur le plafond»!

A Didier Repellin, architecte en chef des Monuments Historiques, pour sa gentillesse et son immense culture.

Au père Paolo Raponi pour tout le temps qu'il m'a consacré! Grâce aux nombreuses heures passées dans les archives des Minimes chaque semaine durant quatre mois, j'ai pu découvrir les liens qui unissaient la France à l'ordre et la spiritualité des Minimes d'aujourd'hui.

A toute l'équipe Arké qui travaille à la magnifique restauration du plafond et grâce à qui j'ai pu connaître l'oeuvre de près!

(1) MASSON A., *Le décor des bibliothèques, du Moyen Age à la Révolution*, Genève, 1972, p. 89.

Alors que le plafond rayonne d'une lumière nouvelle, de nombreuses questions se posent. Quand a-t-il été peint? Par qui? Que représentent toutes ces allégories?

Si la tradition a attribué cette œuvre à Pozzo, aucune étude n'a été réalisée pour certifier ou non cette hypothèse. La difficulté vient du fait qu'une partie des ouvrages a brûlé à la Révolution française et que l'autre a été dispersée.

L'étude du fond de l'ordre des Minimes a permis de mettre à jour un document longtemps oublié: une chronique écrite par un Père minime au XVIII^e siècle qui fut la source principale de toutes les Histoires de la Trinité des Monts écrites au XIX^e siècle.

Ainsi cette brève étude a-t-elle pour but de retracer les différentes étapes de la création du plafond, d'établir des comparaisons stylistiques pour en déterminer l'auteur et enfin d'en expliciter la symbolique.

I. Une bibliothèque pour les Pères minimes

1. SCIENCES ET VIE MONASTIQUE À LA TRINITÉ DES MONTS

Entrer dans l'ordre des Minimes supposait faire le choix d'une vie retirée, ascétique, résumée par les trois vœux conventuels de pauvreté, chasteté, obéissance auxquels le fondateur de l'ordre, Saint François de Paule ajouta un quatrième vœu qui instaurait le Carême, tout au long de l'année. Pourtant, vivre à l'écart du monde ne signifiait pas, pour ces moines, rejeter le monde. Derrière la clôture du couvent de la Trinité des Monts, rendus anonymes par leur robe brune, les mathématiciens illustres côtoyaient les érudits de culture grecque et latine.

Au couvent se retrouvaient religieux de passage, venus dispenser des cours, et chercheurs, heureux de pouvoir partager leurs découvertes avec les membres de l'ordre. Parmi eux, le Père Mersenne et le Père Maignan. Le premier, par sa nombreuse correspondance, mit en relation des personnalités du monde scientifique européen comme Descartes et Pascal. Les mathématiques n'étaient pas son unique centre d'intérêt puisqu'en 1636 il publia *l'Harmonie de la musique*,

où il aborda tous les problèmes acoustiques physiques et mathématiques des instruments de musique. Le second inventa l'horloge solaire et rédigea des traités scientifiques tel la *Perspectiva horaria* (1648). Il reçut l'aide d'un autre minime connu pour avoir élargi le champ de la connaissance en optique: le Père Jean François Nicéron.

Les XVIIe siècle et XVIIIe siècle furent, pour la Trinité des Monts, des périodes de grand essor scientifique et littéraire. Une multitude de peintures, fresques et motifs vinrent orner l'église et le couvent. Elles célébraient la gloire de l'ordre (encore jeune puisque sa règle fut approuvée en 1506) et de son fondateur.

En 1677, le projet de construire une nouvelle bibliothèque vit le jour. Elle allait être le centre autour duquel s'organiseraient les études. En effet, depuis Saint Benoît, les études occupaient une place essentielle dans la vie monastique: le chapitre 48 de la règle bénédictine imposait deux à trois heures de lecture quotidienne.

Pour ranger les ouvrages, il n'y avait pas réellement de lieu unique à l'époque médiévale. Ils étaient disposés un peu partout dans le couvent: dans les cellules, dans les magasins à livre ou dans le cloître. En effet, chaque jour s'y déroulait la lecture à voix haute. Plus que la bibliothèque, le cloître était le centre de la vie intellectuelle des monastères. Si pour éviter l'humidité on construisit à partir du XIIe siècle les bibliothèques à l'étage, les premières constructions, elles, jouxtaient le cloître.

Dès le XVe siècle et les débuts de la Renaissance, les grandes bibliothèques ne furent plus le privilège des seuls ordres monastiques mais celui de toutes les grandes familles princières. Beaucoup furent construites, surtout en Italie.

La France s'illustra au XVIIe et XVIIIe siècle pour l'aspect somptueux des décors de ses lieux d'étude. Monastère romain de culture française, la Trinité des Monts recueillit les traditions des deux pays pour la création de sa nouvelle bibliothèque.

Neuf mille volumes de théologie, mathématiques, littérature grecque ou latine, histoire de France ou des Etats Pontificaux, médecine... étaient gardés dans ses murs au XVIIe et XVIIIe siècle. Le Père bénédictin Bernard de Montfaucon, parti en Italie en 1698 visiter les grandes bibliothèques et collationner les plus anciens manuscrits, en souligne la richesse dans son journal. Il insiste sur l'érudition

des religieux qui en ont la charge: le Père Roslet et François de la Porte (2).

L'Etat des depences faites pour la Bibliotheque du couvent royal des P.P. Minimes de la Trinité du Mont, pendant l'anné correctoriale du R. d P. Claude Perrin (1738-1739), rédigé en 1790, décrit ventes et acquisitions des Pères Minimes. Ainsi apprend-on que le fond était constamment actualisé à travers achats et échanges d'ouvrages avec les librairies italiennes ou françaises (Bouchard et Gravier, Paris). Si chaque nouveau Correcteur choisissait les livres en fonction des nécessités du couvent, et de ses préférences personnelles, l'intérêt pour la discipline scientifique demeura une constante. Durant l'année 1752, par exemple, *l'Histoire de l'académie des sciences*, le *Lectiones physical* de Whiston, *un Cour de phisique du docteur Desaguliers*, *les réflexions sur la cause des Vents* furent acquis par les moines. Sur les rayons de la bibliothèque, *Le martyrologue romain* côtoyait des ouvrages plus contemporains et controversés tels *Les œuvres théâtrales de Diderot* de 1759 ou les onze tomes de la *Collection complète des œuvres de Mr de Voltaire*, publiés à Genève en 1757 et acquis huit ans plus tard par la Trinité des Monts. L'achat en 1765 de *La Censure de l'Emile de J.J. Rousseau pour la faculté de théologie de Paris*, publiée en 1762, montre l'intérêt que portaient les pères Minimes aux questions posées par les «philosophes des Lumières» et aux réponses apportées par l'Eglise.

Lieu de lecture, la bibliothèque était aussi un lieu d'études pratiques réservé aux seuls moines. En 1738, les pères achetèrent trois grandes lunettes pour observer le ciel et deux microscopes. Le même recueil précise que la communauté consent aux achats à condition que les instruments et tout ce qui sera acheté par la suite, soient attachés à la bibliothèque, qu'on en fasse un catalogue à part, que personne ne puisse les porter dans sa cellule ou ailleurs sans le marquer sur le livre destiné à cela. Enfin il est interdit de les sortir du couvent.

2. LA CONSTRUCTION DE LA BIBLIOTHÈQUE

«Que la bibliothèque soit placée à un niveau élevé, exposée au soleil et aux vents favorables, avec la vue libre sur les hautes montagnes

(2) MONTFAUCON, Bernard (de), *Diarium italicum*, Paris, J. Anisson, 1702, p. 229.

ou l'immensité des champs (...) Il est nécessaire de respirer au milieu de l'étude, ce que l'on ne peut mieux faire que par la libre vue du ciel et le spectacle de la nature. De la sorte, l'esprit se délivre des liens corporels, il chasse la lassitude, il devient plus dispos grâce à une courte diversion» (3).

Le jésuite franc-comtois Claude Clément énonçait ainsi en 1633 un principe mis en œuvre de manière particulièrement éclatante à la Trinité. Placée au dessus du grand chœur, la bibliothèque qui «*dresse encore sa silhouette agressive presque à la hauteur des deux clochers*» (4) fut conçue comme un bâtiment parfaitement indépendant. D'une surface de 240 m², elle permettait de jouir d'une vue exceptionnelle sur la ville éternelle. Même, une passerelle de fer forgé fut construite en 1694 par l'architecte Matthias Ricci pour relier le bâtiment aux deux clochers de l'église. Les moines avaient ainsi la possibilité d'étudier et de se promener sur cette terrasse en profitant de la douce chaleur du climat romain. A l'entrée de la bibliothèque, on pouvait lire «*NON EST IN TOTA URBE LAETIOR URBE LOCUS*»: il n'est pas dans la ville de lieu plus agréable.

En septembre 1692, soit 15 ans après la construction du bâtiment, le Révérend Père Philippe Sergeant proposa de cacher la charpente de forme triangulaire avec un plafond plat. L'achat du bois, dont le coût dépassa toutes les prévisions (5), fut financé par les revenus de la pharmacie du couvent, la bourse des amis du Père Philippe et la vente d'un beau bassin d'argent lui appartenant. Les boiseries furent achetées au duc d'Altemps, des liens étroits unissaient en effet le patriarcat romain et le couvent de la Trinité. Si depuis le milieu du XVI^e siècle, s'appuyant sur une coutume qu'ils faisaient remonter à Saint François de Paule, les Minimes de la Trinité n'admettaient plus parmi eux d'étrangers, ils gardaient d'excellentes relations avec les puissantes familles de Rome. (Les Orsini, Altoviti, della Rovere choisirent l'église de la Trinité pour y faire construire leurs chapelles de famille).

(3) BRION, Marcel, (ss dir.) *Histoire des civilisations*, vol. 1, Paris, Larousse, 1970.

(4) BONNARD, Fourier, *Histoire du couvent royal de La Trinité du Mont Pincio à Rome*, Rome-Paris, 1933, p. 51.

(5) AGM, 263 (T1) cart; mm «360X 220, ff 198, *Cronaca del convento e raccolta di documenti relativi alla esclusiva presenza dei minimi francesi a Trinità dei Monti*, sec. XVIII.

Le bois parvint dans la bibliothèque le 4 mars 1693. Le 8 avril, l'entrepreneur Mr Santon reçut 200 écus pour adapter le bois au vaisseau, faire les cartouches et fournir le bois façonné tant pour les cabinets où l'on voulait entreprendre des travaux de menuiserie que partout ailleurs où ce serait nécessaire (6). Outre le plafond, le bois servit donc pour la construction des rayonnages. Depuis la Renaissance, l'utilisation de chaînes pour la consultation des livres avait disparu au profit des rayonnages muraux. Jamais dans une bibliothèque le mobilier ne contraignait les livres, au contraire c'est la manière de poser les ouvrages qui déterminait le mobilier. Des livres dépendait toute l'architecture: la largeur et la hauteur des galeries, les dimensions des fenêtres... A la Trinité, les rayonnages s'étendaient jusqu'à hauteur des fenêtres. La hauteur de l'édifice (8, 4 mètres) laisse supposer qu'existaient deux niveaux munis d'escaliers et de galeries de circulation. Encadrements de fenêtres, portes et rayonnages étaient décorés de peintures colorées. Quelques années plus tard le mobilier fut complété par quatre grandes tables de noyer, dont deux à plan uni et deux en forme de pupitre, avec leurs tiroirs, quatre grands fauteuils à bras, doublés de cuir, une échelle roulante et trois autres ordinaires de différentes hauteurs (7).

3. LA DÉCORATION DU PLAFOND

Au mois d'avril de l'année 1693 la décoration du plafond commençait. Celle-ci dut être exécutée en quelques mois puisque dès le 8 janvier 1694 les livres de l'ancienne bibliothèque furent installés dans la nouvelle.

Deux sources principales nous renseignent sur cette peinture. La première date du XVIII^e siècle. C'est une chronique du couvent qui relate année après année, les événements et réalisations majeurs advenus à la Trinité. La seconde est l'*Histoire du couvent Royal des Minimes François de la très sainte Trinité sur le Mont pincius*, de 1808, attribuée au R.P. Charles Pierre Martin. Elle reprend beaucoup

(6) Ms. Trin, Père MARTIN, *Histoire du couvent Royal des Minimes François de la très sainte Trinité sur le Mont pincius*, 1808, p. 40.

(7) BONNARD, Fourier, *Histoire du couvent royal de La Trinité du Mont Pincio à Rome*, Rome-Paris, 1933, p. 52.

des informations contenues dans la chronique du XVIII^e siècle et en adopte même la forme. Mais le Père Martin avait accès à d'autres sources aujourd'hui disparues. Elles lui permirent, par exemple, d'apporter des précisions quant aux dates d'exécution des travaux dans la bibliothèque et aux sommes dépensées.

La chronique du XVIII^e siècle ne fait qu'évoquer la peinture du plafond, sans en expliciter le sujet ou l'auteur. Quant au Père Martin, s'il s'attarde à en décrire le contenu, il n'associe aucun peintre à sa réalisation: «Le 8 avril suivant il [*le Père Philippe Sergeant*] se chargea encore de faire peindre par les mêmes moyens (8), le plafond de la dite Bibliothèque, et il y fit représenter S. François de Paule contemplant la Très Sainte Trinité dans la gloire, les quatre docteurs de l'Eglise latine aux quatre coins du voile, l'écusson de la Religion (...) les fleurs de lys aux pieds avec le symbole de l'Eglise tenant un livre ouvert où on lit ces mots: «*scrutamini scripturas*». Le tout d'un goût exquis, et d'un très beau coloris qui s'est conservé jusqu'à ce jour, malgré l'humidité.» Une fois de plus, c'est le révérend Père Philippe qui a été à l'initiative de la commande de l'œuvre et de son financement. Selon la même chronique, c'est encore lui qui s'occupa de faire construire la galerie entre la bibliothèque et le belvédère des clochers.

Les sources n'associent donc pas explicitement le plafond à un peintre. Quant à la peinture, elle reste muette: aucune signature n'y a été découverte. Mais des hypothèses peuvent être avancées: de grandes affinités unissent le plafond et les œuvres romaines du jésuite Andrea Pozzo. De plus, les chroniques font état de sa présence à la Trinité en 1694 pour la peinture du réfectoire.

II. Andrea Pozzo et le Père Pucci, peintres à la Trinité des Monts

1. LA PEINTURE DU RÉFECTOIRE

En cette fin du XVII^e siècle, la bibliothèque était loin d'être l'unique chantier à la Trinité. L'église, les cellules, les parties com-

(8) «les mêmes moyens» renvoient aux recettes de la pharmacie du couvent et la bourse des amis du R.P. Philippe.

munes (escaliers, réfectoire) étaient elles aussi ornées de peintures colorées et joyeuses.

En 1694, moins d'un ans après la peinture du plafond de la bibliothèque, le Père Beaupoil émit l'idée de faire peindre le réfectoire et d'en assurer lui-même le financement. Alors, relate le Père Martin, «on appela le célèbre père Pozzo jésuite, peintre fameux et habile architecte, lequel en trois jours, au grand étonnement des connaisseurs, dessina et peignit sur les murs intérieurs du réfectoire un superbe palais orné de cent colonnes, qui partageaient différentes salles dans lesquelles furent peintes, par une autre main, les noces de Cana en Galilée; au dessus, à la naissance des voûtes, on fit quatre monogrammes représentant les privilèges de cette maison, confirmés par différents papes. Dans la voûte le dit Père Pozzo peignit la Très Sainte Trinité au milieu, Saint François de Paule du côté des tables et Saint François de Sales du côté de la porte d'entrée» (9).

Pour peindre tous les murs d'un vaste réfectoire, trois jours semblent être bien peu de choses! Mais un peintre, pour de telles réalisations était toujours accompagné de disciples. Après avoir établi un plan d'ensemble de l'œuvre, dessiné les différentes scènes et réalisé des croquis de personnages, il confiait une grande partie de la réalisation à ses élèves. Ça et là sur un personnage, un objet, une scène, le maître apportait sa touche de pinceau.

Dans le réfectoire la variété des styles suggère la présence de cinq ou six peintres auprès du maître. De plus, au fil des siècles, des modifications ont été apportées à la composition originale à travers des repeints. L'auteur de la chronique du XVIII^e siècle s'attarde sur l'iconographie du réfectoire dans ses menus détails. Il cite surtout aux côtés du Père Pozzo le Père Pucci, dont il vante la grande renommée. Peintre de talent, Pucci, selon cette même chronique, est l'auteur des trois cadres de couleurs vives peints sur le plafond. Ils représentent Saint François de Paule (la chronique le cite comme «notre Père»), la Sainte Trinité et Saint François de Salle (10). Quant aux autres dis-

(9) MARTIN, *Histoire du couvent Royal des Minimes François de la très sainte Trinité sur le Mont pincius*, 1808, p. 41.

(10) «Sunt in super in formice tres depictae ad naturam tabellae vivicis coloribus representates Sanctissimam Trinitatem in Medio, opus P.Pucci, Sanctum Patrem nostrum in parte superium et sanctum franciscus Salium in parte promximori portae».

ciples, le rédacteur de la chronique n'a pas jugé nécessaire de mentionner leurs noms. Un seul élève se distinguait donc par son talent et était un artiste à part entière: le Père Pucci. Aucune source, cependant, n'associe son nom à des réalisations grandioses dans la Rome baroque de la fin du XVIIe siècle. Pourtant la chronique précise qu'il était célèbre. Cette renommée, peut être, était le seul fait de la communauté minime. Le nom Pucci, d'origine italienne, laisse supposer que le père ne vivait pas au couvent royal de la Trinité des Monts. Peut être, alors, appartenait-il à l'autre monastère romain de l'ordre, situé à quelques pas de la Trinité: Saint'Andrea della Fratte.

Les sources divergent quant à l'identité de l'auteur du plafond du réfectoire: pour le Père Martin, qui écrit au XIXe siècle, c'est Andrea Pozzo, pour le chroniqueur minime du XVIIIe siècle, c'est le Père Pucci. En réalité un artiste ne travaillant jamais seul, Pucci et Pozzo ont certainement œuvré ensemble. Sans doute le Père Martin n'a-t-il pas jugé utile de retenir un nom qui, à son époque, était déjà oublié.

2. LA PEINTURE DE QUADRATURE À ROME

Le réfectoire séduit par l'atmosphère à la fois gaie et mystérieuse qui s'en dégage: du côté de la porte des personnages vêtus de costumes aux tissus précieux et colorés sont rassemblés pour lire une partition, d'autres conversent au son de la trompette et de la mandoline. Faisant face aux musiciens, le Christ, dans le silence, bénit et transforme l'eau en vin. Véritable métaphore du banquet céleste, le réfectoire mêle les thématiques des plaisirs de la table et de la musique au mystère divin. Tous ces personnages prennent place dans un splendide décor de colonnades, balustrades, tableaux en trompe l'œil.

Pozzo est en effet l'artiste qui a porté à son apogée la science du trompe l'œil et la peinture de quadrature (ou perspective architecturale). En 1694, il était déjà très connu dans les milieux romains. Né en 1642 en Vénétie, il reçut dès l'enfance une solide formation artistique qui le conduisit à Venise, Milan et Trente. A l'âge de vingt trois ans il entra dans l'ordre des jésuites. Très vite on lui concéda l'autorisation de se consacrer à la peinture et en 1688 son supérieur l'envoya à Rome.

Peintre, il était aussi décorateur, architecte et théoricien: en 1693 il publia un traité, le *Perspectiva pictorum et architectorum*. Pour éla-

borer ses théories en matière de perspective feinte il s'inspira principalement des recherches mathématiques des illustres florentins Brunelleschi et Alberti. L'ouvrage du père jésuite enseigne d'abord la manière de construire la perspective (calculs mathématiques, superposition des plans, projection orthogonale) puis propose une technique pour reproduire le dessin préparatoire: Dans un premier temps on quadrille le modèle au sol. On reproduit ensuite, à l'échelle, ce quadrillage sur la surface à peindre. De cette manière, l'artiste peut progresser carreau par carreau, planifier le travail de chaque jour et préparer la quantité d'enduit nécessaire. Dans le cas d'une surface voûtée, Pozzo suggère d'utiliser l'ombre portée: après avoir construit et suspendu un quadrillage de ficelle on projette une lumière orientée en fonction du point de vision idéal (là où se placera le spectateur pour percevoir au mieux la perspective.). Les constructions scientifiques, cependant, ne sauraient suffire pour élaborer un trompe-l'œil. Le rendu des couleurs et les jeux de contrastes sont également essentiels. Le sujet acquiert alors toutes les apparences d'une substance réelle (tissus, chair, métaux) toute autre que la peinture!

L'autre exemple de parfaite maîtrise de l'art de la quadrature à la Trinité des Monts est le plafond de la bibliothèque. Plus encore que le réfectoire, il se rattache à la longue tradition des gloires baroques romaines. En effet, dans les coupoles et nefs des églises comme dans la bibliothèque, ce sont les mêmes sujets qui sont représentés: saints en gloire, Pères de l'Eglise, triomphe de la lumière divine.

Loin d'être uniforme, le baroque romain a évolué au fil des années selon le contexte historique et religieux de la ville. Il prend racine dans le mouvement de la Contre réforme: pour résister aux attaques protestantes, réaffirmer les dogmes, promouvoir le culte des saints et de la Vierge, la papauté choisit l'image. Le concile de Trente (1545-1563) marqua ainsi le début de nombreuses commandes de la part de l'Eglise. On n'attendait plus du peintre qu'il élaborât un langage original, à la signification complexe, comme à l'époque maniériste. Au contraire le tableau, parce qu'objet de dévotion, devait représenter un sujet identifiable par le plus grand nombre. Les premières œuvres de la Réforme furent, pour la plupart, assez austères puisque centrées sur l'essentiel du message religieux. Quant aux murs des nouvelles églises, ils restaient immaculés.

L'accession d'Urbain VIII au trône pontifical en 1623 initia une nouvelle ère, celle de la Rome triomphante. L'Église sortie victorieuse de sa lutte contre le protestantisme, Rome se devait de célébrer dans ses murs la victoire. Du Campo Marzio au Quirinal, en passant par le Corso, les rues se parèrent de nouvelles façades. Partout les fontaines jaillirent. Les peintres commencèrent à peindre les vastes espaces des églises, laissés vierges par les architectes de la Contre Réforme. Lanfranco et Rubens captaient par leur peinture non seulement l'œil mais aussi les sentiments de leurs spectateurs. Abolies les narrations suivies des fresques de la Renaissance! Mouvement, vertige et instabilité caractérisent le nouveau courant artistique. Libérés de leurs stucs les personnages des plafonds sont animés de sentiments exacerbés. Tandis que les âmes saintes, irradiées de la lumière divine contemplant dans une explosion de joie le mystère du salut, les damnés grimaçants sont rejetés et semblent chuter sur le spectateur.

Après 1670 la situation s'obscurcit, les conflits entre le Saint Siège et la France comme les difficultés économiques contraignirent la papauté à interrompre sa monumentale politique urbaine. Marie Christine Gloton déclare que Rome fut alors «réduite aux illusions du «paraître»», que «la peinture l'emporte évidemment sur l'architecture, maintenant à peu de frais l'enthousiasme des décades précédentes. C'est le dernier baroque (late Baroque), à nouveau un art des temps difficiles mais admirablement servi par des artistes de talent qui sauront maintenir jusqu'au dix-huitième siècle l'ambiance et le mirage de la Rome temporelle»(11). Le jésuite Andrea Pozzo fait partie de ces «artistes de talent». Sa grande réussite fut de théoriser la quadrature et d'en accroître ainsi la diffusion.

Art décoratif avant tout, la quadrature – architecture feinte – a toujours été considérée par les maniéristes comme un jeu gratuit et une preuve de virtuosité. Elle enrichissait de manière plaisante les salons des demeures princières. Les baroques, eux, en firent une ouverture sur l'infini, lui conférant une dimension sacrée. A la fois théâtre des apothéoses célestes des saints et prolongement des murs

(11) GLOTON, Marie-Christine, *Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Rome, edizioni di storia e letteratura, 1965, p. 24.

de marbre des églises, les colonnades feintes constituaient une transition entre le monde sensible et le monde surnaturel.

Ce n'est qu'à partir de 1572 avec l'avènement du pape bolonais Grégoire XIII que les romains découvrirent cet art typiquement bolonais. A Rome il connut une grande fortune: les églises Santa Prassede, Santa Pudentiana, Santo Spirito in Sassia, la sacristie de Santa Maria sopra Minerva en sont quelques exemples.

L'œuvre qui porta le genre à la perfection est sans conteste le plafond de l'église Saint Ignace réalisé de 1691 à 1694 par Andrea Pozzo. L'artiste fut suivi par toute une école, mais jamais ne fut égalé. Sa mort qui survint en 1709 marqua la fin du genre de la quadrature. Le peintre Pannini fut le dernier à s'en inspirer en 1715 pour le plafond de la bibliothèque de Sainte Croix de Jérusalem.

3. PUCCI ET POZZO, DEUX NOMS POUR UN PLAFOND?

Dans la bibliothèque, une main habile a suffi pour métamorphoser des planches de bois en une étendue nuageuse illimitée, et faire ainsi descendre le ciel parmi les hommes.

L'œuvre témoigne d'une parfaite maîtrise technique. D'une surface totale de 240 m², elle a pour support de nombreuses planches de sapin blanc de 1,5 m de longueur et 20 cm de largeur en moyenne. Elles ont été clouées puis recouvertes d'une préparation de cêruse avant d'être peintes. La technique employée est celle de la «tempera grassa».

L'unité de style laisse supposer qu'à la différence du réfectoire, seuls deux ou trois artistes ont travaillé au plafond. La peinture a même été réalisée d'un seul jet: il n'y a eu aucun repeint.

Les sources demeurent muettes sur le nom de l'auteur mais on peut avancer quelques hypothèses. A la fin du XVIIe siècle à Rome peu d'artistes avaient atteint pareil raffinement dans la peinture des personnages et pareille maîtrise dans la technique de la quadrature. Ces quelques artistes étaient souvent des élèves de Pozzo (ou plutôt des disciples car Pozzo, en tant que jésuite, n'avait pas d'école à proprement parler).

De plus, de fortes similitudes existent entre le plafond et des œuvres de Pozzo comme le plafond de Saint Ignace ou encore le couloir de l'église du Gesù.

Surtout, la *gloire de Saint François de Paule* de la bibliothèque ne peut que rappeler celle qui orne le plafond du réfectoire. L'attitude du saint, le traitement des plis de son habit, les visages des anges y sont les mêmes.

Un autre motif se retrouve dans les deux plafonds: la Trinité. Lorsqu'on étudie dans la bibliothèque la source des rayons lumineux qui irradient Saint François, on remarque un détail exceptionnel. La source de la lumière n'est autre que la Sainte Trinité, peinte à échelle minuscule et invisible au premier regard. Or cette Trinité est très semblable dans la composition et dans le coup de pinceau à celle du réfectoire.

Les peintures du plafond du réfectoire, *la Trinité* et *la gloire de Saint François de Paule*, sont les parties les plus remarquables de l'ensemble du réfectoire. Elles ont été peintes, on l'a vu, par Pozzo et Pucci. Nul doute que ce sont donc ces deux artistes qui, un an avant le réfectoire, ont travaillé dans la bibliothèque.

Pourquoi Pozzo et Pucci sont-ils cités pour le réfectoire et non pour la bibliothèque? Cette question demeure une énigme. Comment l'auteur de la chronique du XVIIIe a-t-il pu taire le nom de l'auteur d'une œuvre aussi considérable que le plafond de la bibliothèque? Pourquoi n'a-t-il même pas pris le temps de le décrire? Etrange que quelques lignes plus loin, il s'attarde autant sur le réfectoire au point d'en détailler toute la symbolique et le programme iconographique.

III. Symboles et allégories

1. INVITER À LA CONTEMPLATION DE L'ORDRE DIVIN

En 1633 le jésuite français Claude Clément publia un plan raisonné pour construire et décorer les bibliothèques. Son œuvre qui, selon A. Masson, donna aux bibliothèques la proportion de cathédrales, inspira la construction de la bibliothèque des Minimes. Comme nous l'avons vu, pour Clément, la vue libre du ciel ou le spectacle de la nature permet de mieux respirer au milieu de l'étude. Aussi convient-il de bâtir les bibliothèques en hauteur. Comme le plaisir des yeux vient aussi bien de la nature que de l'image, il suggère d'«ornier les bibliothèques de peintures vivantes et d'emblè-

mes» (12). Il propose pour cela une iconographie nouvelle, qui substitue à la mythologie et aux allégories des Sciences les «sources de l'érudition». Ces sources ne sont autres que le Christ, la Trinité et les Pères de l'Eglise. Le jésuite propose de représenter l'Eglise coiffée de la tiare pontificale avec les clefs de Saint-Pierre tenant d'une main le crucifix, de l'autre un livre sur lequel est écrit «credo». On retrouve cette représentation à la Trinité. L'iconographie du plafond s'inspire aussi largement du dictionnaire de Cesare Ripa, utilisé par tous les peintres au XVII^e siècle. Le livre associé à chaque concept abstrait (amour, Eglise, ville...) des attributs et des codes de représentations symboliques. Ainsi le petit peuple, comme les personnes plus cultivées, pouvaient-ils comprendre et décrypter les œuvres.

C'est le Père Roselet qui choisit la décoration du plafond (13). Elle illustre la vocation de l'ordre: connaître et faire connaître les Ecritures, l'histoire religieuse et la tradition des Pères de l'Eglise. Saint François de Paule est représenté au centre contemplant la Trinité.

Aux quatre angles, assis sur une balustrade feinte à l'architecture faite de rentrants et de saillants, se tiennent les Pères de l'Eglise latine. Les figures de Rome et de l'Eglise ainsi que les blasons de France et de l'Ordre minime encadrent la composition.

Le plafond reflète aussi les conceptions théologiques de son commanditaire. Le Père Roselet était en effet un grand admirateur de Saint Thomas d'Aquin et de sa théologie de la lumière. Voilà pourquoi les rayons, métaphore de la grâce divine, sont l'élément autour duquel s'articule toute la peinture. Pour le Père Roselet, fervent adversaire du jansénisme, l'art, tout comme les ouvrages d'une bibliothèque, était aussi un moyen de combattre l'hérésie.

Chacun des Pères de l'Eglise tient une plume et un livre, rappel de l'œuvre qu'ils ont laissé à la postérité.

A gauche des armes de France, sur la balustrade, est assis le pape Saint Grégoire le Grand. Il est vêtu des habits de pontifes et entouré d'angelots qui portent les emblèmes de la papauté: la tiare pa-

(12) CLEMENT, C., *Musoei sive bibliothecae... extractio, instructio, cura, usus*, in MASSON, A., *Le décor des bibliothèques, du Moyen Age à la Révolution*, Genève, 1972, p. 89.

(13) MONTFAUCON, Bernard (de), *Diarium italicum*, Paris, J. Anisson, 1702, p. 225.

pale (dont les trois couronnes représentent les pouvoirs d' Ordre, de Jurisdiction et de Magistère) et la triple croix pastorale.

Saint Grégoire vécut de 540 à 604. Il instaura les formes officielles de la liturgie romaine et du chant liturgique (chant grégorien) et sanctionna l'obligation du célibat pour les prêtres. La colombe du Saint Esprit qui semble lui murmurer à l'oreille fait allusion à l'inspiration divine de ses écrits et surtout à un miracle. Alors que de nombreuses critiques couraient au Vatican sur la manière trop libre dont le pape interprétait l'Évangile, une colombe, symbole de l'Esprit Saint, se posa sur son épaule durant une messe.

Saint Augustin est représenté à droite des armes de France, en habit d'évêque. Il porte la chape (manteau liturgique) et l'ange à la gauche tient la crosse. Le cœur enflammé élevé par l'ange à sa droite est le symbole de l'amour ardent et de la ferveur religieuse du saint. Né en 354, Augustin est un des théologiens les plus célèbres. Il est l'auteur des Confessions où il relate sa conversion et de la Somme théologique. Il vécut en Afrique septentrionale et fut évêque d'Ippone.

De l'autre côté de la balustrade, à droite du blason CHARITAS, se tient Saint Ambroise. Sa distinction d'évêque est davantage mise en valeur que pour Saint Augustin. Il porte de très riches vêtements liturgiques: une chape d'azur et d'or, une aube de fine dentelle et une étole. À ses côtés les anges tiennent les symboles de l'épiscopat: la crosse et la mitre. Si sa dignité est mise en valeur de manière éclatante c'est que Saint Ambroise joua un rôle considérable comme évêque de Milan. Il fut désigné évêque par la foule alors qu'il n'était que catéchumène. Durant son ministère, il lutta contre l'arianisme, et mit en place un nouveau rite romain: le rite ambrosien.

Saint Jérôme est représenté sous les traits d'un vieillard à barbe blanche. Il porte pour unique vêtement un tissu pourpre qui laisse apparaître une épaule nue. Cette simplicité rappelle que Saint Jérôme, au IV^e siècle, se retira quatre ans dans le désert pour mener une vie d'ermite. Le lion qui est à ses pieds évoque une légende populaire: l'animal serait venu trouver le Saint qui lui aurait retiré une épine de la patte. Dès lors, la bête n'aurait plus quitté l'ermite. Le chapeau de cardinal tout comme la couleur pourpre sont très fréquemment associés au personnage de Saint Jérôme. Pourtant, jamais il ne fut cardinal car la distinction n'existait pas encore à l'époque.

Peut être cette attribution veut elle rappeler les tâches que rempli le saint pour le pape Damaso 1^{er}. L'œuvre fondatrice de l'ermite pour l'Eglise fut la traduction en latin de la bible appelée Vulgate. C'est cette traduction qui, onze siècles plus tard, sera considérée comme traduction officielle pour la liturgie par le concile de Trente.

La représentation des Pères de l'Eglise était chose habituelle aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les écrivains illustraient en effet la science suprême: la théologie, connaissance du divin.

2. RAPPELER LA GLOIRE DE L'ORDRE MINIME

Le plafond, s'il constitue une véritable exhortation à contempler et à connaître la transcendance, glorifie aussi l'ordre minime. Le sujet de la représentation est d'abord la gloire de Saint François de Paule. Le fondateur, les bras ouverts, est élevé par des anges vers la lumière divine. Le centre géométrique de l'œuvre est le visage de Saint François mais la composition s'organise autour de la représentation délicate de la Trinité. C'est d'elle que viennent tous les rayons lumineux et autour d'elle que gravitent les angelots. Cette composition rappelle les coupes baroques des églises romaines où, autour d'un centre, est organisé toute la composition.

Saint François porte l'habit marron de l'ordre et le chapelet. Quatre nœuds sur le cordon qui lui sert de ceinture rappellent les quatre vœux des Minimes (pauvreté, chasteté, obéissance, vie quadragesimale).

La simplicité de l'ermite contraste avec le faste du décor. Cette alliance de pauvreté et de richesses est à l'image de la vie de Saint François. Sur ordre de Sixte IV il dut quitter son ermitage pour la cour de France. Le roi Louis XI, mourant, avait entendu parler de son pouvoir de guérison. L'ermite ne guérit pas le roi mais l'aida à mourir en paix. Il gagna ainsi la reconnaissance du fils de Louis XI, Charles VIII, qui offrit le Pincio à Saint François pour y établir un monastère. Saint François demeura quelque temps à la cour de France et fut rejoint par de nombreux Minimes qui devinrent les confesseurs de la cour. Tous étaient très estimés car, tout en étant présent à la cour, ils menaient une vie monastique et austère.

Deux architectures en forme voûtée prolongent la quadrature et mettent en valeur deux figures allégoriques féminines. La transition

entre les deux espaces architecturaux est assurée par deux blasons de taille considérable: celui de la France et celui de l'ordre Minime. Les armes de France célèbrent la monarchie: la couronne fermée des souverains surmonte le blason d'azur à trois fleurs de lys d'or. Sous la couronne, un soleil évoque la gloire du règne de Louis XIV. Tout autour du blason a été représenté le cordon des ordres de chevalerie du Saint Esprit et de Saint Michel. L'ordre royal de Saint Michel fut créé par Louis XI tandis que l'ordre du Saint Esprit fut le fruit de la décision d'Henri III. Ce sont les symboles de la monarchie: chaque enfant mâle de la famille royal recevait à la naissance le cordon du Saint Esprit.

Sous les armes, une jeune femme auréolée de lumière tient la croix et un livre où quelques mots, «*scrutamini scripturas*», exhortent à étudier les Ecritures. Cette figure est l'Eglise dont Claude Clément conseillait la représentation dans les bibliothèques. La peinture est tout à fait fidèle à l'iconographie du jésuite et à celle de Cesare Ripa. Vêtue des couleurs royales pourpre et or, la jeune femme écrase le péché, représenté sous les traits d'un homme grimaçant avec dans la bouche la pomme du jardin d'Eden. Les armes et les drapeaux qui entourent la jeune femme illustrent la victoire de l'Eglise sur le mal.

Sur la cartouche peinte en dessous se trouve une inscription: «*refulsit sol in clipeos aureos*»: le soleil se reflète dans les écus d'or. Ces écus sont à l'évidence, les deux blasons: celui de l'ordre et celui de la France. Le soleil auquel il est fait allusion est sans doute la lumière de la Trinité. Les dorures que firent réaliser les Pères minimes une fois la peinture du plafond achevée, illustrent cette maxime avec éclat. Quant aux reflets quels sont-ils? Sans doute les deux soleils qui surmontent les deux blasons. Celui qui est au dessus des armes de France est bien plus modeste que celui peint au dessus du blason des Minimes. Comme pour montrer que la gloire des humbles moines était plus grande que celle de la monarchie. Le soleil qui surmonte le blason de France serait donc, certes le symbole du roi soleil, mais aussi et surtout un reflet du soleil divin. Le plafond semble signifier que la Trinité éclaire de sa grâce à la fois l'ordre Minime et la monarchie française.

Le blason minime a les mêmes couleurs que le blason de France: D'or, au mot CHARITAS, coupé en trois syllabes, dans une auréole rayonnante. Cette devise aurait été apportée du ciel par un ange à

Saint-François de Paule. Cependant, à la place du soleil à visage humain on trouve un visage d'ange, à la place de la couronne, un immense soleil, à la place de l'ordre du Saint Esprit, des lys, symboles de pureté. Toutes les armes, drapeaux, trompettes d'or qui entouraient les armes de France sont remplacées par des chapelets et des fleurs.

Sous le blason minime, une jeune femme auréolée de lumière, coiffée de la tiare papale, porte dans la main droite deux clés d'or et d'argent. C'est la ville de Rome qu'a voulu représenter le peintre: la jeune femme a d'ailleurs la main posée sur le Panthéon. La crosse, à sa droite, rappelle la fonction de pasteur du pape. La seconde citation peinte sous la ville de Rome énonce: «Vexillum eius sup me charitas» Rome affirme que son blason (vexillum) est au dessus d'elle. Or c'est le blason CHARITAS qui est peint au dessus d'elle. Il faut, pour comprendre, se replonger dans l'histoire de la canonisation de Saint François de Paule. La cérémonie eut lieu le 1^{er} mai 1519 à Saint Pierre de Rome. Les Minimes ne possédaient pas à cette époque de blason, or pour les ordres religieux celui-ci était d'une importance considérable. Le blason étant « l'un des prismes à travers lequel l'homme religieux du XV^e siècle regard[ait] le Ciel» (14).

Le préfet des cérémonies pontificales, Paride Grassi, raconte dans son journal que les Minimes comment il choisit alors de leur offrir celui de la ville de Rome (15). Par la suite se construisit la légende selon laquelle c'était l'ange Michel qui avait fait don du CHARITAS à l'ordre.

Un grand nombre de portraits du saint furent affichés dans la ville et dans la basilique. C'est à ce moment que furent élaborés les codes de représentation du Saint: vieillard à une barbe blanche (il mourut à quatre-vingt-onze ans), il a les pieds-nus et porte une ceinture de corde à la taille.

(14) BRULEY, Yves (ss. dir.), *La Trinité-des-Monts redécouverte: arts, foi*, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2002, p. 42.

(15) «arma ordinis minimorum et licet non haberent arma propria tamen posuimus verbum charitas sicut sunt arma populi romani». SPOSATO, P., *Fonti per la storia di S. Francesco du Paola, I, La sua canonizzazione attraverso il «Diarium» di Paride De Grassi prefetto delle cerimonie pontificie sotto Leone X*, Cosenza, 1956, p. 51.

Un grand portrait du saint fut notamment suspendu au centre de la basilique avec à sa droite, les armes de l'Eglise, à sa gauche celles de France. Sous le portrait on avait placé le monogramme CHARITAS. On retrouve quelque part cette disposition dans le plafond de la bibliothèque.

Le Père Roselet, Pozzo et Pucci ont donc voulu non seulement louer la lumière divine, source de toute science, célébrer la grandeur de la France et celle de l'ordre mais aussi affirmer la soumission de l'ordre à la papauté. Le couvent bénéficiait d'un statut particulier puisqu' à l'Eglise était lié un titre cardinalice.

3. LA FRISE DU XVIII^E SIÈCLE

Pour prolonger la perspective du plafond on ajouta quelques années plus tard (la datation est encore inconnue même si à l'évidence la peinture date du XVIII^e siècle) une frise de trois mètres de hauteur.

Ce ne sont pas des colonnes mais des figures saillantes bien vivantes qui soutiennent l'architecture du plafond. Appelées télamons, ces variantes masculines des cariatides soutiennent habituellement les entablements, balcons ou escaliers. Elles se trouvaient à l'origine dans les temples romains (dans les temples grecs, ces mêmes figures portent le nom d'Atlante). Le trompe l'œil est aussi composé de fenêtres, médaillons, statues et bas-reliefs. Les bas-reliefs de marbre feint représentent les quatre évangélistes avec leurs quatre attributs. Saint Jean et l'aigle, Saint Matthieu et l'homme, Saint Marc et le lion, Saint Luc et le taureau. Ces symboles font référence au livre de l'Apocalypse de Saint Jean. Il est dit que quatre êtres vivants entourent le trône de Dieu "Le premier animal ressemblait à un lion, le deuxième à un jeune taureau, le troisième avait comme une face humaine, et le quatrième semblait un aigle en plein vol". (Ap 4, 6-7) Saint Jérôme donne l'explication de ce choix: l'homme a été attribué à Matthieu parce qu'il commence son évangile par une généalogie humaine de Jésus (Mt 1,1-17), le lion à Marc parce que dès les premières lignes de son récit il évoque "la voix qui crie dans le désert" qui ne peut être que le rugissement du lion (Mc 1,3), le taureau, animal sacrificiel par excellence, à Luc à cause du récit du sacrifice offert au temple de Jérusalem par Zacharie placé au début de cet évangile (Lc 1,5), l'aigle à Jean parce que cet évangéliste atteint les sommets de la doctrine comme l'aigle atteint les sommets des montagnes.

La frise, bien que peinte après le plafond, est véritablement son prolongement. Non seulement parce que les télamons font le lien entre les deux peintures mais aussi parce que les thématiques de l'une et de l'autre se font écho. Ainsi alors que sur le plafond sont représentés les Pères de l'Eglise occidentale, sur la frise sont représentés les Pères de l'Eglise orientale. Saint Jean Chrysostome (345-407), qui fut patriarche de Constantinople et l'évêque Saint Basile le Grand (330-379), reconnaissable grâce à son pallium. Leur faisant face, Saint Athanase d'Alexandrie (vers 296-373), patriarche et Saint Grégoire de Nazianze ou Grégoire le Théologien (329-390). Les derniers personnages qui peuplent la frise sont insérés dans des médaillons. Tous appartiennent à l'ordre et ont été des personnages illustres: Gaspard de Fosso, le Père Maignan, le Père Mersenne et un quatrième personnage dont l'identité reste incertaine. Les portraits ont été inspirés par les peintures (aujourd'hui disparues) du célèbre peintre Simon Vouet que l'on connaît à travers les gravures qu'en a faites Etienne Picard.

Gaspard de Fosso (1500-1592) fut Général de l'ordre des Minimes et archevêque de Reggio en Calabre. Il fut l'un des Minimes les plus admirés pour sa science comme pour sa sainteté. Il prononça le discours d'ouverture du concile de Trente et eut un rôle essentiel dans les décisions qui y furent prises. Il mourut à Reggio en 1592, âgé de 92 ans.

Le Père Maignan (1601-1676), quant à lui, se dédia à l'enseignement de la philosophie et la théologie à son entrée à la Trinité des Monts. Il entretenait des contacts avec tout le milieu scientifique romain et de grandes personnalités comme Gasparo Berti, Raffaello Magiotti ou Athanasius Kircher. Le grand intérêt qu'il portait au monde physique le porta à faire avancer la connaissance dans le domaine des méridiennes. En mettant l'accent dans ses œuvres sur l'importance de la recherche expérimentale, il annonçait déjà la révolution scientifique.

Le Père Mersenne (1588-1648), déjà évoqué au début de cette étude(16), fut un grand mathématicien et théoricien. Il enseigna à

(16) Cf. p. 4.

Nevers puis à Paris. Comme sa cellule était devenue l'un des centres l'activité philosophique et scientifique du XVII^e siècle, il décida la création d'une Académie, ancêtre de l'Académie des sciences en 1666. Il traduisit les écrits de Galilée et grâce à ses relations avec la communauté philosophique et scientifique européenne: (Descartes, Huygens, Fermat, Hobbes) il fit connaître les découvertes nouvelles.

La peinture endommagée ne permet pas de lire le nom du quatrième Père minime. Il porte le pallium qui indique qu'il fut archevêque. Ce pourrait être le Père Gash (1653-1729). Cet espagnol fut archevêque de Palerme et mourut en odeur de sainteté. Cependant, si tel est le cas, cela signifie qu'il fut honoré et présenté à la dévotion des membres de l'ordre très rapidement après sa mort, survenue en 1729. La frise de la bibliothèque serait alors postérieure à cette date, d'au moins une dizaine d'année. Par ailleurs, la peinture laisse apparaître quelques lettres dans lesquelles il est difficile de faire entrer le nom GASH.

Que ce père espagnol soit ou non le personnage représenté sur la frise, il n'en demeure pas moins que les pères minimes qui ont été choisis pour figurer sur cette peinture sont de nationalités différentes. Mersenne et Maignan sont français tandis que Fosso est italien. Or au XVIII^e siècle, le couvent de la Trinité des Monts n'accueillait plus d'étrangers. La peinture semble vouloir dissiper les discordes qui existaient entre le couvent français et les autres couvents de l'ordre, comme celui de Saint Andrea delle Fratte qui se trouvait à quelques mètres du couvent français.

«Le seul fait de pénétrer dans une (bibliothèque) doit devenir une expérience et un enrichissement, comme l'audition d'un concert ou la lecture d'un poème. Cette expérience doit se situer sur un plan spirituel, qu'explicitent toutes les ressources de l'iconographie et du symbolisme» (17). Marcel Brion a su ici, en quelques mots, résumer l'enrichissement qu'apporte à tout point de vue le plafond de la bibliothèque de la Trinité des Monts. Richesse spirituelle, il fait descendre

(17) BRION, Marcel (ss. dir.), *Histoire des civilisations*, vol. 1, Paris, 1970.

le ciel sur la terre et élève en exemple des saints et religieux modèles de vertu et de science. Richesse esthétique où le spectateur est saisi par la virtuosité du trompe l'œil, le tourbillon du mouvement et des couleurs. Richesse intellectuelle enfin où les allégories et références à l'histoire des Minimes invitent à décrypter l'œuvre autrement.

ANNE-LAURE DE VARAX

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES MANUSCRITES:

Archive générale de l'ordre des Minimes (AGM), fond du couvent de la Trinité des Monts, San Francesco ai Monti, Rome

T1, (263) *Cronaca del convento e raccolta di document relativi alla esclusiva presenza dei mini-mi francesi a Trinità dei Monti*, sec. XVIII

Etat des depences faites pour la Bibliotheque du couvent royal des P.P. Minimes de la Trinité du Mont, pdt l'anne correctoriale du R. d P. Claude Perrin (1738-1739), p. 1

Fond du couvent de la Trinité des Monts (Ms. Trin)

I. R.P. MARTIN, *Histoire du couvent Royal des Minimes François de la très sainte Trinité sur le Mont pinicius*, 1808

Archive des Pieux Etablissements de France à Rome et à Lorette

Fonds ancien. Série des liasses (inventoriées en 1908)

– Trinité des Monts,

N° 229. devis de travaux de l'architecte Gaspare Salvi pour la bibliothèque, 1831-1841.

Fonds courant. 1^e partie (inventoriée en 1937)

– Trinité des Monts

N° 110 généralités, n° 1. Bibliothèques des Minimes (1794-1888)

Fonds courants 2^e partie (inventoriée en 2003)

– Trinité des Monts

N° 880 à 885: registres anciens 1645-1847

N° 880 F de la Rivière, *Historia legalis defensionis spectabilis conventus SS.Trinitatis (...)* contra Patres Calabricos 1645

N° 881 Trinité des Monts. Recettes des locations et dépenses d'entretien des maisons de l'escalier de la Trinité des Monts 1693-1780

N° 883 Trinité des Monts. Liber tertius Scripturarum Collectarum jura et privilégia hujus conventus Sanctae Trinitatis XVIIIe

II. OUVRAGES IMPRIMEES:

1) *Dictionnaires:*

- BAR, Virginie, BREME, Dominique, *Dictionnaire iconologique, les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, éditions Faton, 1999
 HALL, James, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milan, Longanesi, 1983
 RIPA, Cesar, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures*, Paris, 1595

2) *Généralités:*

- BERTELLI, C., BRIGANTI, G. (ss. dir.), *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, Milan, Longanesi, 1992
 BRION, Marcel (ss. dir.), *Histoire des civilisations*, vol. 1, Paris, Larousse, 1970
 FARNETI, Fauzia, DEANNA, Lenzi (ss. dir.), *realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Florence, Alinea editrice, 2006
 GLOTON, Marie-Christine, *Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Rome, edizioni di storia e letteratura, 1965
 LO BIANCO, Anna, *Pietro da Cortona e la grande decorazione barocca*, Art Dossier, Florence, Giunti, 1992
 MASSON, A., *Le décor des bibliothèques, du Moyen Age à la Révolution*, Genève, 1972
 SFORZA PALLAVICINI, P., MIGNE, Jacques-Paul, *Histoire du concile de Trente*, 1845

3) *Andrea Pozzo:*

- BATTISTI, Alberta, (ss. dir.) *Andrea Pozzo*, Luni, 1996
 DE FEO, Vittorio, MARTINELLI, Valentino, *Andrea Pozzo, architettura e illusione*, Roma, Officina Edizioni, 1988

4) *Trinité des Monts:*

- BONNARD, Fourier, *Histoire du couvent royal de La Trinité du Mont Pincio à Rome*, Rome-Paris, 1933
 BRULEY, Yves (ss. dir.), *La Trinité-des-Monts redécouverte : arts, foi*, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2002
 MONTEFAUCON, Bernard (de), *Diarium italicum*, Paris, J. Anisson, 1702

5) *Les représentations de Saint François de Paule:*

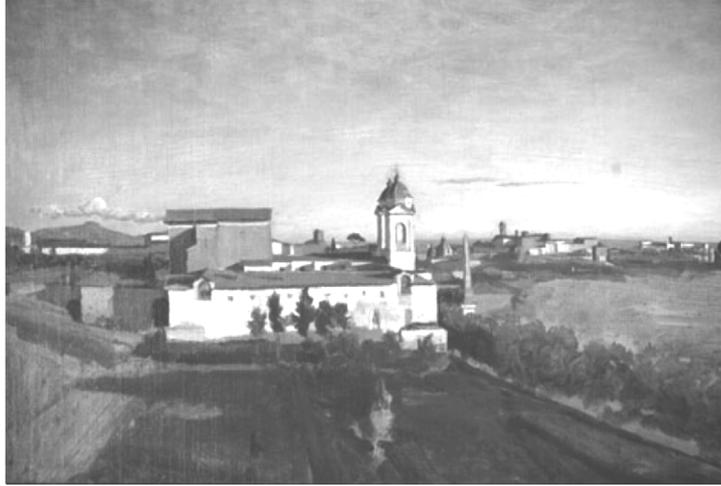
- AMATO, Pietro, *Imago Ordinis Minimorum, La magia delle incisioni. Antiche stampe su rame e su legno dei Conventi dei Padri Minimi 1525-1870*, vol. II, Ordine dei Minimi, Roma, 2007

Annexes



La restauration du plafond

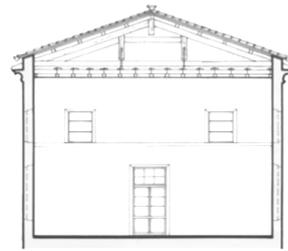
Camille Corot,
*La Trinité des
Monts*,
1826, musée du
Louvre, Paris.



François-
Marius
Granet,
*La Trinité
des Monts et
La Villa
Médicis à
Rome*, 1808,
musée du
Louvre,
Paris.



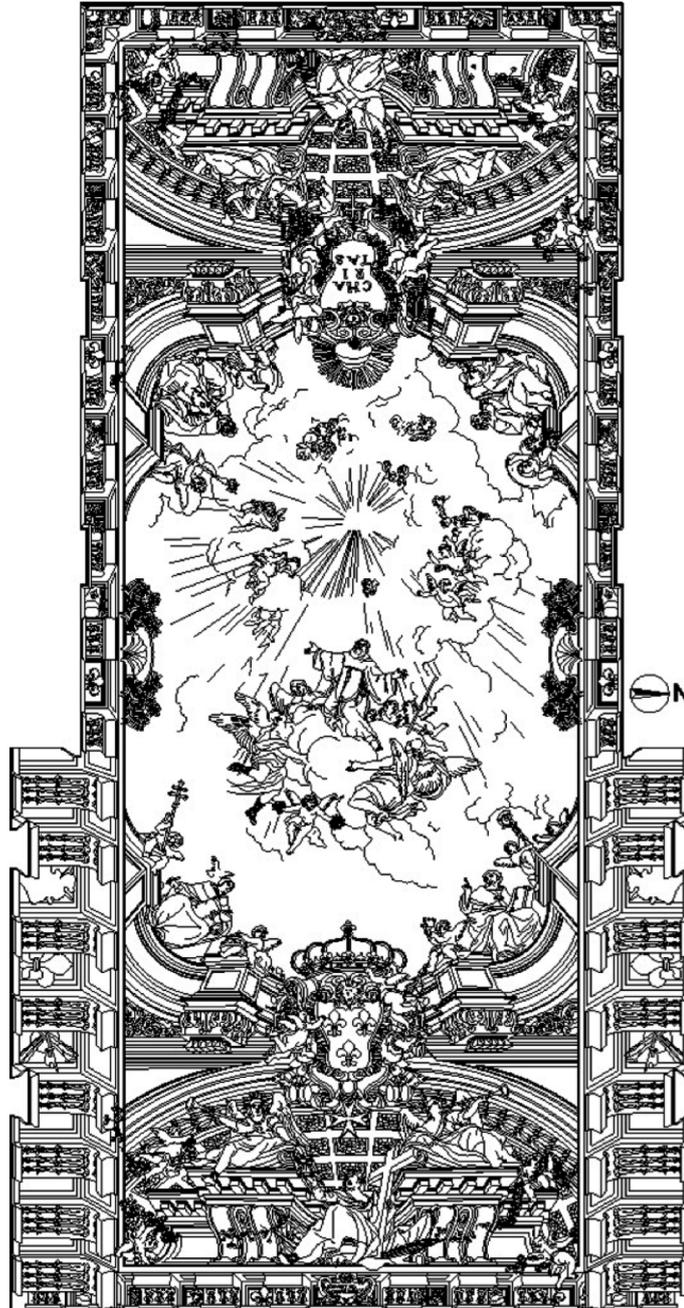
De la bibliothèque, une des plus belles vues sur Rome.



Plan de la bibliothèque.



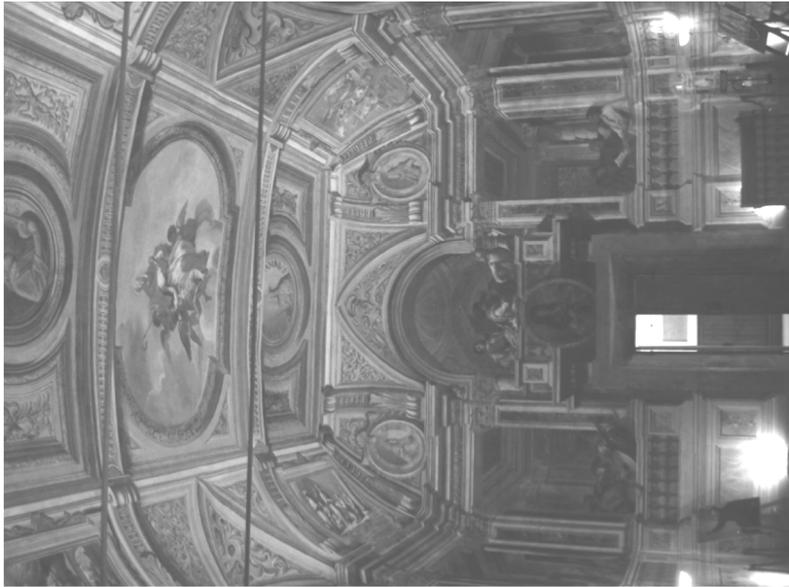
Là où se tenait jadis la passerelle en fer forgé qui conduisait au belvédère des deux clochers.



Relève photographique, Consorzio pragma.



La partie Est du plafond de la bibliothèque de la Trinité des Monts, en 2009, après restauration.



La partie sud du réfectoire.

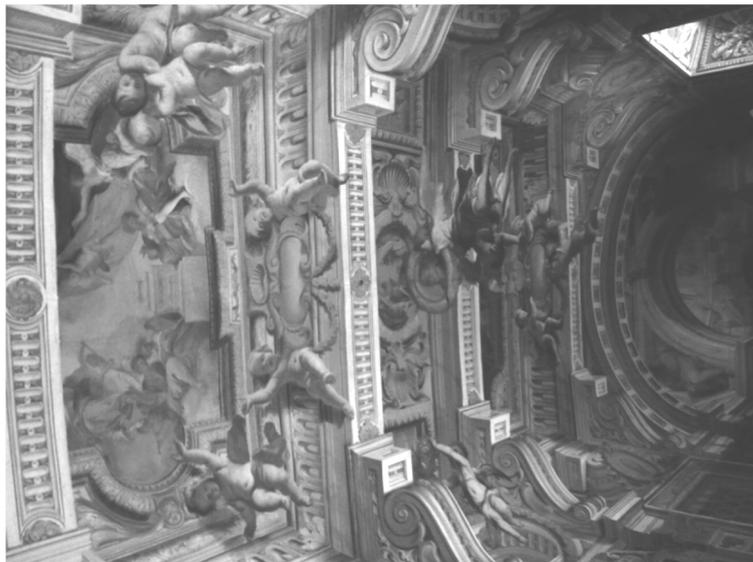


La partie nord du réfectoire du couvent de la Trinité des Monts, peint par Pozzo et ses disciples.

Fortes similitudes entre le réfectoire (1694) et le corridor de Saint Ignace (1680), toutes deux œuvres de Andrea Pozzo et de ses disciples.



Andrea Pozzo, corridor de Saint Ignace, 1680, Rome.



Andrea Pozzo, réfectoire de Saint Ignace, 1694, Rome.

Plafonds de la Rome baroque et peinture de quadrature.



Plafond de la sacristie de l'église Saint André au Quirinal, Jean de la Borde, 1670, Rome.



Plafond de l'église Saint Sylvestre au Quirinal, XVIIe siècle, Rome.



Il Baciccio, plafond de l'église du Gesù, 1679, Rome.



Il Baciccio, coupole de l'église du Gesù, 1679.



Andrea Pozzo, *La gloire de Saint Ignace*, 1691-1694, église de Saint Ignace, Rome.

Bibliothèque, réfectoire et corridor de Saint Ignace: même style, mêmes visages...



Andrea Pozzo, corridor de Saint Ignace (dét.), 1680, Rome.



Père Pucci, Andrea Pozzo, *La gloire de Saint François de Salle*, réfectoire de la Trinité des Monts, 1694.



Andrea Pozzo, père Pucci, (?) *La gloire de Saint François de Paule* (dét.), bibliothèque de la Trinité des Monts, 1693.



Père Pucci, Andrea Pozzo, *La gloire de Saint François de Paule* (dét.), réfectoire de la Trinité des Monts, 1694.

Réfectoire et bibliothèque, des ressemblances troublantes:



Andrea Pozzo, Père Pucci (?), *La gloire de Saint François de Paule*, bibliothèque de la Trinité des Monts, 1693.



Andrea Pozzo, Père Pucci, *La gloire de Saint François de Paule*, réfectoire de la Trinité des Monts, 1694.



Détail de la Trinité irradiant de sa lumière Saint François.



Détail de la Sainte Trinité après restauration.



A. Pozzo, Père Pucci, *La Sainte Trinité*, réfectoire de la Trinité des Monts, 1694.

Les Pères de l'Église d'Occident:



Jérôme de Stridon (vers 347 - 420),
moine.



Ambroise de Milan (339 - 394), évêque



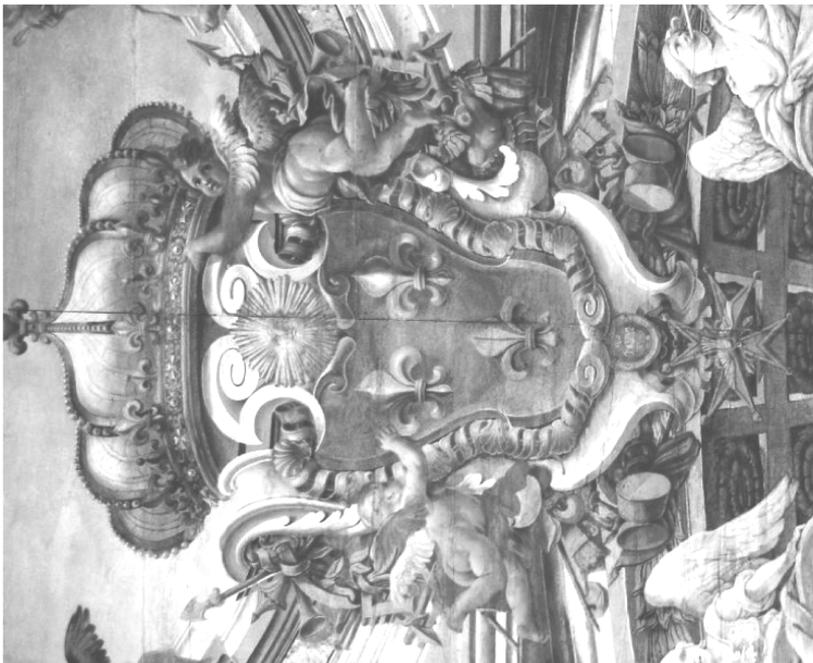
Grégoire le Grand (540 - 604),
pape



Augustin d'Hippone (354 - 430), évê-
que.



Le blason de l'ordre minime, jadis blason de la ville de Rome.



Les armes du royaume de France.

Les quatre évangélistes:



Saint Matthieu



Saint Marc



Saint Luc

Les Pères de l'Église d'Orient:



Jean Chrysostome (344/354-407), patriarche.



Athanase d'Alexandrie (296-373), patriarche.



Basile de Césarée (330-3379), évêque.

Les médaillons de la frise XVIIIe siècle:



Gaspard de Fosso (1500-1592), évêque.



Le Père Marin Mersenne (1588-1648).



Le Père Joseph Gash (?), (1653-1729), évêque.



Le Père Emmanuel Maignan (1601-1676)

Picart Etienne,
d'après une
peinture de
Simon Vouet,
*Gaspard de
Fosso*, 1^{er} quart
du XVIII^e siècle,
gravure au
burin, Nancy,
musée des
Beaux-arts.



Père Joseph
Gash, in
Pietro
Amato,
*Imago ordinis
minimorum,
ordine
dei minimi,*
Roma.



Allégorie de la Religion écrasant le péché.



Chantier considerable, résultats spectaculaires.

