

L'ÉGLISE ET LE COUVENT DE LA TRINITÉ-DES-MONTS

Sebastiano Roberto, professeur agrégé d'histoire de l'architecture, université de Sienne.

Rome vue depuis la baie ouest
de la bibliothèque, 2010.



L'ÉGLISE DE LA TRINITÉ-DES-MONTS

L'histoire du couvent des Minimes, fondé à la fin du ^{xv}^e siècle sur la colline du Pincio, est marquée dès son origine par un contexte contrasté, alimenté par des tensions idéologiques diversifiées et souvent contradictoires. En effet, cet ensemble sera le lieu d'une confrontation impliquant d'une part les exigences d'un véritable enracinement de la communauté religieuse érémitique fondée par François de Paule dans la « Ville sainte » en vue du Jubilé du nouveau siècle, d'autre part la volonté politique d'affirmation d'une représentation de la Couronne de France dans la cité pontificale et cosmopolite. Toutes les sources historiographiques les plus dignes de foi, à quelques exceptions près – et même celles qui présentent à l'évidence une certaine inflation rhétorique – témoignent d'une volonté initiale clairement affirmée, visant à mettre en évidence l'image d'une église et d'un couvent qui représentent la France dans la cité pontificale, et ce jusque dans le choix du vocabulaire architectural. En réalité, au-delà de la rhétorique des textes, il semble bien que la suite des événements ait pris un chemin bien plus complexe et chaotique, marqué par des événements ponctuels, le plus souvent inattendus.

Page de droite :
Vue du cloître depuis l'antichambre
de la bibliothèque en 2010

Ci-dessous :
Anonyme
L'Église de la Trinité-des-Monts
depuis l'escalier San Sebastianello
Gravure, 1588



LA COMMANDE DU CARDINAL BRIÇONNET

L'ouvrage manuscrit de *L'Histoire du couvent de la Trinité-des-Monts* du père Charles Pierre Martin demeure sans aucun doute la source la plus importante et la plus complète sur ce complexe monumental. Il y est rappelé que la construction du couvent et de l'église des Minimes aurait débuté dans les dernières années du XV^e siècle, lorsque Charles VIII, lors de sa mission à Rome en 1494, qui se soldera par un échec, ratifie la donation des terrains acquis sur la colline du Pincio en faveur de la communauté religieuse.

À partir de ce moment-là – toujours selon le père Martin – on peut suivre une longue série de donations et de patronages en faveur de la construction du complexe monastique sur le Pincio, même si ceux-ci sont le plus souvent présentés avec une emphase destinée avant tout à célébrer la bienveillance des rois de France au détriment de la participation pourtant très généreuse des grandes familles de l'aristocratie romaine. Rappelons ici que c'est à ces familles que l'on doit en très grande part la splendeur du couvent romain des Minimes.

À l'instar de beaucoup d'autres chantiers d'une certaine importance se déroulant sur une période relativement étendue, l'église de la Trinité-des-Monts représente l'exemple d'un édifice dont la gestation, tout au long du XVI^e siècle, a été longue, marquée par de fréquents changements de projet. Toute la documentation dont nous pouvons disposer, malgré son état fragmentaire et ses lacunes, en atteste encore aujourd'hui. Elle laisse dans l'ombre un certain nombre de points qui s'avèrent cruciaux pour la connaissance d'un ensemble architectural parmi les plus significatifs et les plus stratégiques de la Rome du XVI^e siècle.

On a souvent noté le caractère de « gothique à la française » du parti d'origine de l'église des Minimes à Rome, caractère qu'elle perdra par la suite. C'est bien, certes, ce qu'illustre le premier projet, dans les dispositions de l'abside, de la voûte et, dans une certaine mesure, de la façade. Ceci apparaît clairement dans les documents écrits et figurés, que ce soit dans la description qu'en donne Giovanni Antonio Bruzio dans son ouvrage du *Theatrum Romanae Urbis* datant de 1662, très proche par sa chronologie de l'achèvement du chantier. Ainsi, la vue de l'église dans la gravure de Giovanni Battista Falda, datée de 1669, représente-t-elle l'église avec ses baies d'origine, en ogive.

Nous savons que la construction de l'église sur le Pincio a dû commencer officiellement en 1502, grâce aux fonds et aux matériaux qui avaient été mis à disposition par l'ambassadeur de France Jean Bilhères de Lagraulas, cardinal de Saint-Denis, disparu en 1499, resté célèbre aujourd'hui pour avoir été l'un des commanditaires importants de Michel Ange.

Mais c'est bien autour de la personnalité du cardinal Guillaume Briçonnet que va se jouer le sort de l'église romaine des Minimes. Figure controversée et grand défenseur du gallicanisme, Guillaume Briçonnet aura été le véritable protagoniste de l'engagement des travaux et c'est lui qui, certainement, a favorisé le recours à un modèle « français » et l'adoption, clairement, d'un répertoire issu d'une rhétorique française. On sait, par exemple, qu'il fit transporter de Narbonne la pierre de taille qui servit à la construction de l'église

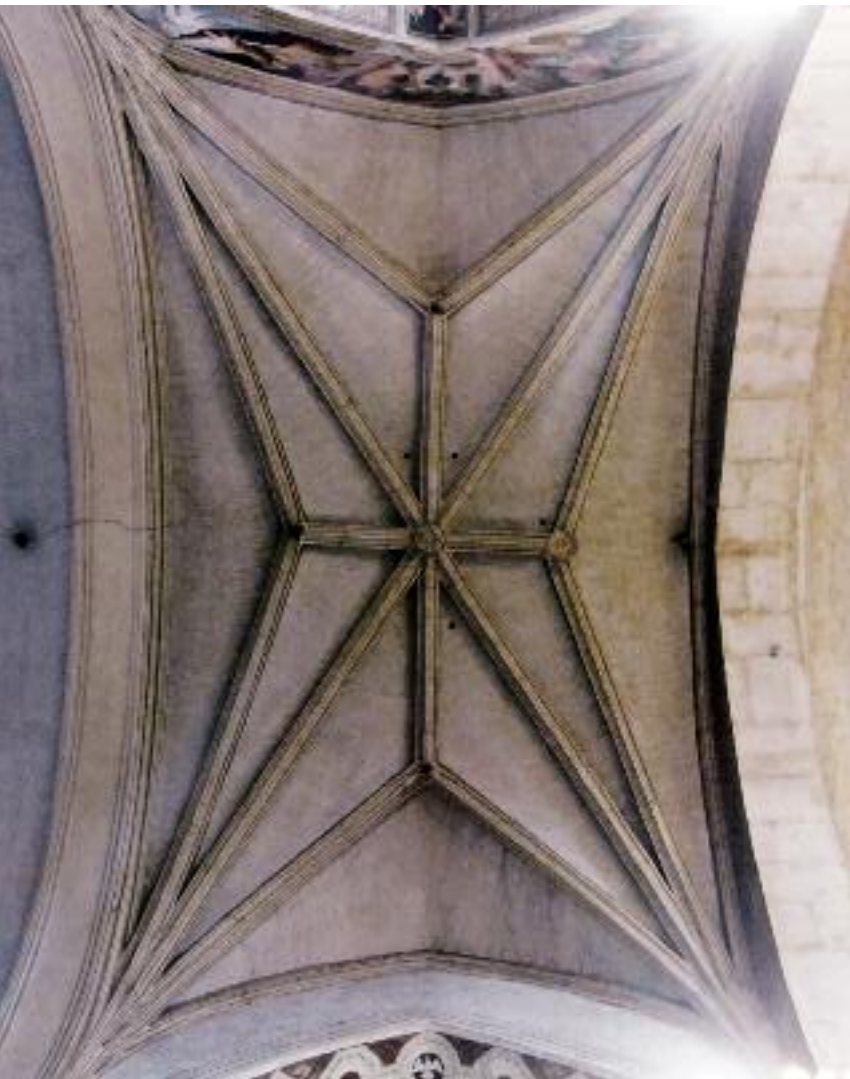


et ce dans l'intention, non seulement d'avoir un édifice de forme gothique « à la française », mais plus certainement pour imprimer à la Rome des papes le signe d'une forte représentation de la présence royale. Les sources viennent d'ailleurs le confirmer, avec les autres commandes, celles du maître-autel, de l'abside, des deux chapelles latérales et des trois verrières de couleur créées par la maître verrier Guillaume de Marcillat – de même que le voûtement de la croisée de transept qui demeure bien lisible aujourd'hui.

Giovan Battista Falda
L'Eglise de la Trinité-des-Monts
sur le Mont Pincio, gravure, 1669

La première église

Aujourd’hui, il est bien difficile de savoir exactement ce qui, de ce projet ambitieux si connoté idéologiquement, a été effectivement réalisé. Moins rares que ce que l’on pourrait croire, les sources documentaires confirment qu’au moment de l’achèvement du chantier et de la consécration en 1595, l’église dans ses dispositions « gothicisantes » devait paraître bien insolite ; il n’en reste aujourd’hui que quelques traces, comme la structure de la voûte du transept, avec ses arcades en ogive et les nervures en liernes et tiercerons de la croisée. Parmi les sources qu’il faut citer ici, car elle s’avère d’une importance majeure, se trouve la description donnée par Giovanni Antonio Bruzio dans la seconde moitié du XVII^e siècle, citée plus haut, qui donne précisément l’état de la construction comme l’articulation des espaces intérieurs, leur dimension, le détail des dispositions des structures et même la forme des baies.



Église, croisée du transept
Voûte gothique à liernes et tiercerons
après restauration, 2015

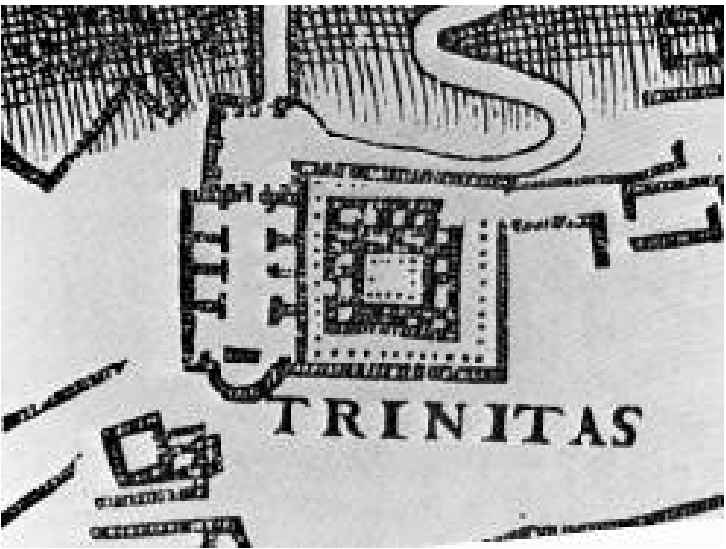
Par le choix de la pierre de Narbonne, une autre indication chronologique est donnée. Le cardinal Briçonnet, archevêque de Reims en 1502, est nommé titulaire du siège de Narbonne en 1507, ce qui peut constituer un indice de datation pour la construction du chœur de l’église. En tout état de cause, le choix par le cardinal Briçonnet de mettre en avant un certain goût « antique » par ailleurs assez peu conventionnel, et absolument contraire à toute logique économique, semble l’expression d’une volonté d’affirmation claire de la part du commanditaire, dénotant un attachement au passé et à la grande époque des cathédrales gothiques.

Par ailleurs, nous savons avec certitude qu’en 1504, deux ans donc après l’ouverture du chantier du Pincio, le maître maçon Castellino della Torre (ou de Turre) est engagé pour la construction de l’église et du dortoir (cités dans les sources comme « *ecclesiae et dormitorij* »). Il semble toutefois que cette contribution demeure relativement modeste. D’une tout autre importance apparaît en revanche la présence sur le chantier, une dizaine d’années plus tard, en novembre 1514, du tailleur de pierre Sebastiano da Fossombrone. Connus pour avoir participé à la réalisation de projets d’Andrea Sansovino, de Raphaël et de Sangallo, c’est lui qui travaille à la Trinité, en avançant d’est en ouest, sur les chapelles et leurs voûtes aux nervures de travertin comme sur les baies géminées qui leur correspondent. C’est donc entre ces deux dates limites que l’on peut situer la prestigieuse donation du cardinal Briçonnet et le transport de la pierre de Narbonne.

Des sondages très précis ont pu être réalisés à l’occasion des chantiers de restauration qui viennent de s’achever. Ils nous ont apporté de nombreuses autres informations, et notamment le témoignage d’un changement de parti très précoce dans le plan de l’église. C’est ainsi qu’a pu être identifiée une première phase, basée sur un projet de construction à nef unique flanquée de chapelles latérales passantes, ayant toutes la même dimension, avec une abside polygonale. Ensuite, très peu de temps après, intervient un changement de parti, visant clairement à créer un véritable transept, en liaison avec les deux petites chapelles accolées à l’abside (chapelle Ragal et chapelle de la Vierge de Pitié). Semble avoir été envisagé alors le voûtement de la croisée et là, selon le choix arrêté par le cardinal Briçonnet, s’exprimera dans toute son éloquence le répertoire gothique français. Jusqu’à la fin des années 1530 donc, si on fait abstraction de la rupture des années sombres du sac de Rome en 1527, l’église se présente encore avec ses huit chapelles ouvrant sur la nef et une structure de façade provisoire. C’est globalement l’image qu’en donne Leonardo Bufalini dans sa publication de 1551.

Plus tard seulement, le chantier reprend et l’église s’étend vers l’ouest, avec la construction de quatre autres chapelles, puis la construction de la façade définitive, terminée en 1586.

Leonardo Bufalini
Plan de Rome
Gravure, 1551.
Détail de la zone du couvent
et de l’église de la Trinité-des-Monts



LE MODÈLE ARCHITECTURAL DE LA TRINITÉ-DES-MONTS

Le modèle de l'église à nef unique et chapelles latérales passantes adopté pour la Trinité-des-Monts n'est pas très courant à la première Renaissance. On peut cependant le rattacher à d'autres édifices antérieurs comme l'église de San Salvatore al Monte de Florence, œuvre de Simone del Pollaiuolo (il Cronaca) ou encore, dans la même ville, celle de San Gallo, de Giuliano da Sangallo. Ces exemples témoignent d'une réinterprétation du modèle médiéval en salle unique, avec chapelles ouvertes dans le mur est du transept, modèle qui, lui, se retrouvera plus tard au XVI^e siècle et notamment, à son apogée, avec le projet de Vignole pour le Gesù, à Rome.

Les premières phases de construction de l'église du Pincio semblent donc annoncer ce qui va se passer mais en sens inverse quelques décennies plus tard en France, une contamination progressive des édifices gothiques et une mise à jour du répertoire au contact des expériences architecturales de la Renaissance italienne – comme par exemple à l'ancienne cathédrale Saint-Maclou de Pontoise, à l'église Saint-Eustache à Paris, ou à Saint-Martin de Triel.

Il y a certainement en Italie d'autres exemples d'édifices de la fin du XV^e siècle qui présentent des archaïsmes gothiques venant se conjuguer aux formules Renaissance. Santa Maria delle Grazie de Milan, le sanctuaire de Lorette, ou encore la chartreuse de Pavie en sont des exemples clairs. Ce phénomène est encore plus évident dans d'autres exemples de la première Renaissance, où l'amalgame des répertoires – ou, si l'on préfère, de l'antique et du moderne – semble être associé à un choix politique précis et qui relève de l'esprit et de la volonté des commanditaires : il faut citer ici le Dôme de Pienza, les églises romaines de Sant-Agostino (avec, à l'intérieur, ses accents gothiques évidents, d'esprit « français ») ou de Santa Maria dell'Anima (dans sa typologie de *Hallenkirche* germanique). Sur la colline du Pincio qui est déjà en soi tellement scénographique, on a opté pour une composition architecturale qui exprime, en une synthèse hardie et raffinée, les formules gothiques et Renaissance en une sorte d'union culturelle franco-italienne. Mais là, il semble bien que la conjugaison des deux langages architecturaux – ce qui aurait pu être considéré comme un parti pris audacieux et une revendication idéologique d'avant garde – ne soit finalement pas née d'un parti établi *a priori*, mais plutôt de la mise au point du projet, au fur et à mesure de l'avancement des chantiers, reflétant en quelque sorte les changements progressifs du programme politico-idéologique porté par les commanditaires.

Nef de l'église depuis l'entrée
Avant travaux, 2010





LA CHAPELLE SAINT-FRANÇOIS-DE-PAULE

Immédiatement après la consécration de la nef en 1595 va cependant se poser une question cruciale, celle de rendre plus fonctionnel l'espace du sanctuaire alors que l'exigüité du pseudo-transept, difficile d'utilisation, représente déjà un problème. À ceci va s'ajouter la nécessité de prendre en compte l'évolution des pratiques religieuses de la communauté des Minimes, comme celles des familles de la noblesse romaine qui veulent faire valoir leurs droits privés sur les chapelles qui leur avaient été concédées. Et c'est dans ce contexte que l'on doit situer les longues et délicates négociations des Minimes à la recherche

d'un patronat stable pour la chapelle dédiée à saint François de Paule, leur fondateur, celle du bras droit du transept. Le culte de saint François de Paule avait été établi par les Minimes dès 1524 dans cette chapelle dont le décor déjà célèbre, aujourd'hui perdu, représentait *La Chute des anges rebelles*, œuvre inspirée de Michel Ange et réalisée par ses élèves. Concédée peu de temps après sa construction à Ortensia Farnese, en 1581, la chapelle passe deux années plus tard à Felice Orsini, épouse de Marc Antoine Colonna, pour être ensuite léguée en 1597 à son petit-fils encore jeune, Filippo Colonna. Finalement, en 1607, le droit de patronage est accordé à la famille Verospi, avec la clause contractuelle, plutôt inhabituelle, de l'obligation de finir à ses propres frais les décors de la chapelle, ou, en solution alternative, la construction, dans un délai de quatre ans, d'une chapelle dédiée, contigüe à la chapelle d'origine, en ouvrant le mur du fond au-delà de l'arc de décharge. Il devenait alors inévitable de détruire la composition déjà célèbre de *La Chute des anges rebelles* mais c'était le seul moyen pour créer deux espaces bien distincts, dont celui, en évidence, réservé au culte du saint fondateur. Ceci n'est pas sans rappeler la solution adoptée au début du XVII^e siècle au couvent des Minimes de Paris, sur la place Royale, avec la construction, hors-d'œuvre, d'une chapelle octogonale vouée au culte de saint François de Sales, selon la volonté de Charles de La Vieuville.



Chapelle Chateauvillain
Depuis la croisée du transept
Après restauration et réouverture
de l'occulus de la façade sud, en 2015

Chapelle Verospi
2010



Pendant tout le XVI^e siècle et les premières décennies du XVII^e, il semble bien que la famille Verospi n'ait pas vraiment tenu ses promesses, y compris celle d'aménager l'espace pour réserver le sanctuaire au culte du saint fondateur, ce sur quoi avaient pourtant insisté les plus hauts représentants de la diplomatie française présents à Rome à l'époque. Il faut attendre 1739 pour voir enfin entrepris les travaux qui amènent au démontage du mur sud, entraînant la destruction de la célèbre fresque inspirée par la composition de Michel Ange, et la construction d'une nouvelle chapelle, financée par Fabrizio Verospi. Sans doute profanée lors de l'occupation du couvent par les troupes françaises à la fin du XVIII^e siècle, elle disparaît pratiquement de tous les ouvrages d'historiographie moderne, alors qu'elle semble avoir illustré un projet d'une spatialité raffinée, sur plan ovale d'un remarquable tracé académique – plan que l'on peut sans doute attribuer à Francesco Ferrari, l'architecte de la famille Verospi – avec une scansion des parois par des pilastres d'ordre composite et trois petits édicules encadrés de colonnes de marbre gris, celui du centre venant surmonter l'autel, les deux autres couronnant les tombeaux de Fabrizio et Girolamo Verospi (aujourd'hui disparus).

Chapelle Verospi
Détail de l'élévation intérieure
et de la voûte, 2010



LA CONSTRUCTION DE LA BIBLIOTHÈQUE ET LES TRANSFORMATIONS DU CHŒUR

La réalisation, à la fin du XVII^e siècle, du nouveau chœur et de la bibliothèque qui le surmonte signera le début de la disparition des structures gothiques, et se conclura, en 1774, par la reconstruction totale de la voûte de la nef et la mise au goût du jour de l'ensemble de l'église, plus conforme au langage « romain » de l'époque.

L'élaboration de ce projet complexe – et qui n'est pas sans rappeler celui qui avait été mené, plusieurs années auparavant, sur l'église « nationale » de saint Louis-des-Français – sera l'illustration de la confrontation de deux cultures bien distinctes : d'une part la communauté religieuse des Minimes qui considère comme prioritaire l'achèvement et la réorganisation interne de l'église et du couvent, d'autre part les institutions diplomatiques françaises qui, s'acharnant à respecter les ambitions de Louis XIV, font pression en faveur de la réalisation de l'escalier monumental comme des autres projets qui figurent dans les dispositions testamentaires du fastueux diplomate français Étienne Gueffier. On assiste donc là encore à la manifestation de l'éternel bras de fer entre la volonté d'affirmation politique de la Couronne de France et la revendication d'autonomie de l'action religieuse de la communauté des Minimes, dans sa vocation religieuse et ses préoccupations à la fois humanistes et humanitaires, scientifiques et intellectuelles.

Le projet d'agrandissement de l'espace du sanctuaire de l'église avec un nouveau chœur, la réalisation de la bibliothèque qui le surmonte, sont confiés à deux architectes, Carlo Rainaldi et Giacomo Moraldo. Si Rainaldi est connu pour avoir déjà à maintes reprises eu l'occasion de participer aux consultations lancées par les institutions françaises, Moraldo, quant à lui, a certainement été l'architecte de la Trinité-des-Monts dans les dix dernières années du XVII^e siècle.

Les travaux de structure sont pratiquement terminés en 1678. L'espace du chœur « à la romaine » est alors pourvu, sobrement, d'un pavement réutilisant – selon les indications du père Martin – les morceaux de pierre de Narbonne provenant de la démolition de l'abside antérieure, celle du XV^e siècle. On dispose la double rangée de stalles, dessinées et fabriquées par le père minime Charles Plumier, ébéniste et botaniste. Au milieu du nouveau chœur, sur le mur du fond, au-dessus des stalles, aurait trouvé place le rappel de la mémoire d'Étienne Gueffier, en un monument composé autour de son portrait sculpté, sur médaillon de marbre blanc se détachant sur le fond noir d'un drapé très baroque, surmonté de l'allégorie de la Mort sous forme de squelette. Cette composition a disparu, mais elle devait être proche de celles, si célèbres, du Bernin, pour les monuments funéraires d'Alessandro Valtrini, dans l'église de San Lorenzo in Damaso, ou Ippolito Merenda, dans l'église de San Giacomo alla Lungara.

La suite des puissants pilastres constitue l'ossature structurelle du chœur et se justifie, à l'évidence, par la présence, au-dessus, de la grande salle de la bibliothèque, dominant tout le complexe, et la charge qu'elle représente pour les structures. Cette construction sera complétée quelques années plus tard par un plafond splendide, peint sur bois par des émules d'Andrea Pozzo, sans doute les mêmes que ceux qui ont décoré le réfectoire, hypothèse que les chantiers de ces dernières années ont permis d'émettre.

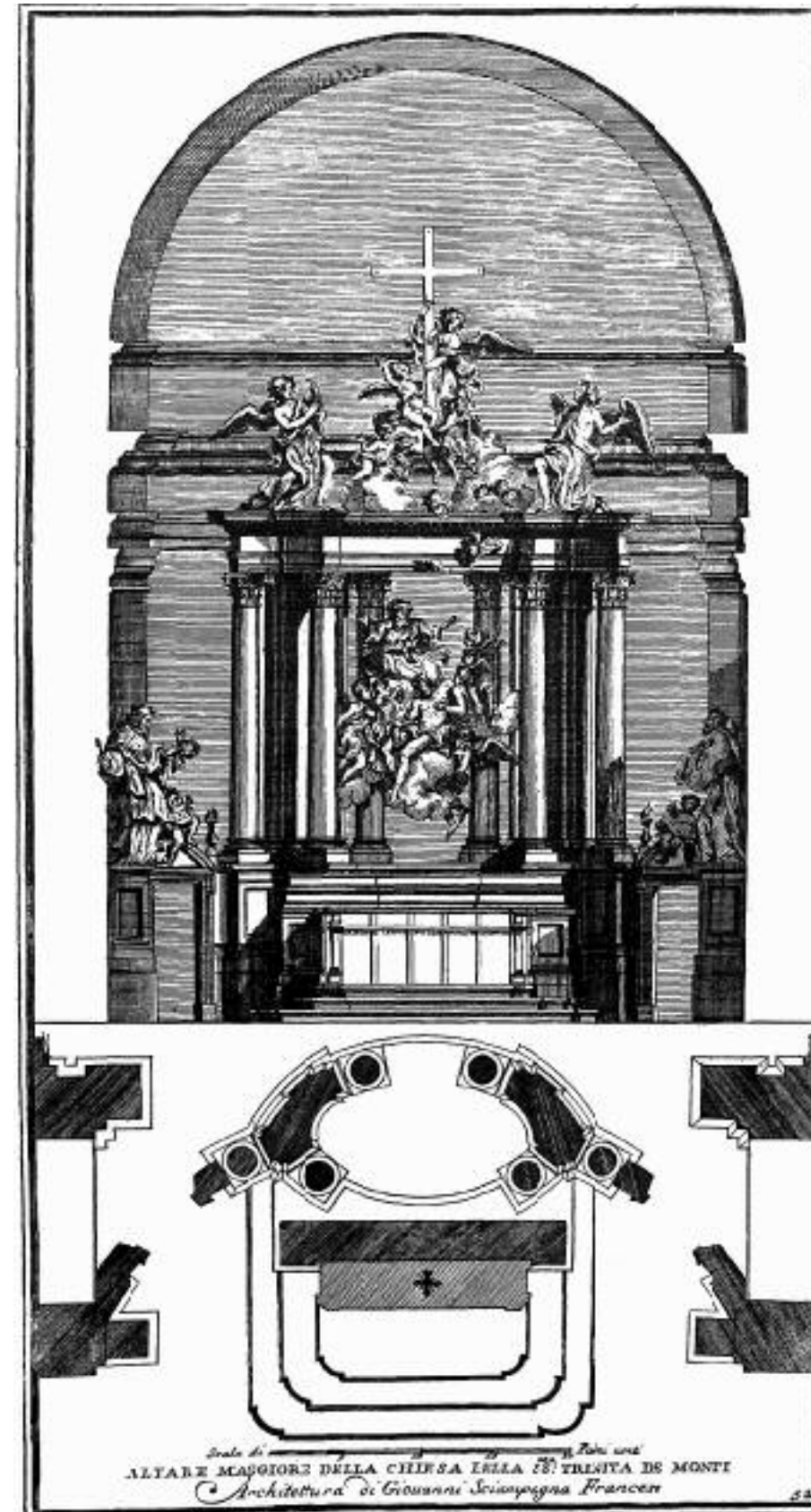


LE MAÎTRE-AUTEL ET L'INFLUENCE DU BERNIN

Le projet initial de l'autel majeur – hélas totalement défiguré lors des destructions volontaires des troupes de Napoléon comme, par la suite, de l'abandon du couvent au début du XIX^e siècle – est connu par une gravure de Domenico De Rossi qui permet d'en déterminer la composition, en plan comme en élévation, sorte de diaphragme architectural qui, divisant le chœur en deux dans une demi transparence, mettait en scène la lumière du nouveau chœur du XVII^e siècle. Encadrée par les deux grandes statues de saint Louis et de saint François de Paule et avec tout un appareil scénographique venant couronner l'autel, cette composition donnait à l'église une majesté sans doute très singulière. La gravure cite l'auteur de cette composition, le sculpteur français Jean Regnault de Champagne, au nom italianisé de Giovanni Rinaldi (appelé



Maitre-autel, 2015



Domenico De Rossi
Le maître-autel de la Trinité-des-Monts
Extrait du recueil
Studio di architettura civile...
Rome, 1702-1711.



Auteur non identifié
Projet pour le maître-autel
de la Trinité-des-Monts, 1716-1717
Dessin à la plume
Stockholm, Musée national
Collection Tessin-Harleman
Cité dans Olin-Henrikson, 2004

aussi Giovanni Sciampagna), l'un des collaborateurs les plus actifs du Bernin, entré à l'Académie de France en 1679. Sous la direction du Bernin, l'artiste français a travaillé à la cathédre de Saint-Pierre, à l'église Saint-André-du-Quirinal (les grands anges qui soutiennent le cartel de revers de la façade sont de sa main), à la chapelle du Saint-Sacrement de Saint-Pierre (on lui doit là certaines des parties sculptées du grand ciborium). À la Trinité-des-Monts, Giovanni Rinaldi a certainement dessiné et réalisé lui-même le projet général du retable, ainsi que les décors de stuc et les bronzes, alors que l'architecture de l'autel, si raffiné, est sans doute une œuvre à plusieurs mains. Le modèle du maître-autel, en effet, se trouverait plutôt dans d'autres églises romaines, influencées par le Bernin et les artistes de son cercle. La référence demeure en effet le « prodige » que représente la cathédre de la basilique



La voûte de la croisée
Depuis le maître-autel
Avant travaux, 2010.

Saint-Pierre, mais il faut aussi citer, du Bernin également, l'autel de la chapelle Alaleona de l'église romaine de San Domenico e San Sisto avec sa composition convexe, ou encore les autels des églises de Sainte-Marie-de-l'Escalier et Santa-Maria in Campitelli, de Carlo Rainaldi, présent, comme nous l'avons vu, sur le chantier de la Trinité ou encore le grand autel-ciborium de l'église Santa-Maria in Traspontina, de Carlo Fontana. Bien plus, l'efficacité scénographique du modèle proposé pour le maître-autel de la Trinité-des-Monts peut aussi se retrouver dans d'autres compositions comme le maître-autel de l'église Saint-Ignace dessiné en 1696 par Sebastiano Cipriani, ou encore celles que propose, en théorie mais aussi en pratique, le célèbre Andrea Pozzo.

À la Trinité-des-Monts, il semble évident que l'influence du Bernin est présente, partout, et ce jusqu'à la fin des années 1670, même si cette époque correspond dans la vie de l'artiste à ses dernières années, les plus sombres. C'est d'ailleurs sans doute à cette filiation que les artistes candidats à la toute nouvelle Académie de France devront les faveurs de son premier directeur, Charles Errard. Si Jean Regnault travaille à la Trinité-des-Monts dans les années 1676-1678, avant même son admission à l'Académie de France, c'est sans doute bien parce qu'il fait déjà partie de la prestigieuse équipe du Bernin. C'est sans doute aussi ce qui a joué dans la carrière d'un autre grand architecte, Mattia de' Rossi, élève préféré du Bernin, bien connu par ailleurs puisque c'est lui qui l'a accompagné lors de son voyage en France en 1665 au moment de l'étude des projets de Louis XIV pour le Louvre. C'est encore lui qui se trouve à la Trinité-des-Monts, en 1693, et imagine l'extraordinaire dispositif qui permettait, en marchant sur le faite de la couverture de la nef, de passer de la bibliothèque aux campaniles (ce détail est donné par le père Martin, même s'il déforme son nom en « Matthias Ricci, fameux architecte »)

A contrario, au même moment à Rome, la nouvelle hégémonie politique de la France de Louis XIV sur l'Europe se manifeste et les sculpteurs formés à l'Académie de France vont obtenir la plupart des grandes commandes. Cependant, l'activité intense d'un Carlo Maratta et d'un Carlo Fontana finira par rétablir un équilibre, marquant une volonté de sobriété formelle qui semble avant tout vouloir se définir comme « anti-berninienne ».

LE COUVENT

La reconstitution d’une histoire des travaux de l’église de la Trinité-des-Monts que nous venons de tenter – même si certaines données ne sont encore que des hypothèses qu’il faudra s’efforcer de confirmer – ne peut hélas pas encore être étendue à tous les éléments du couvent.

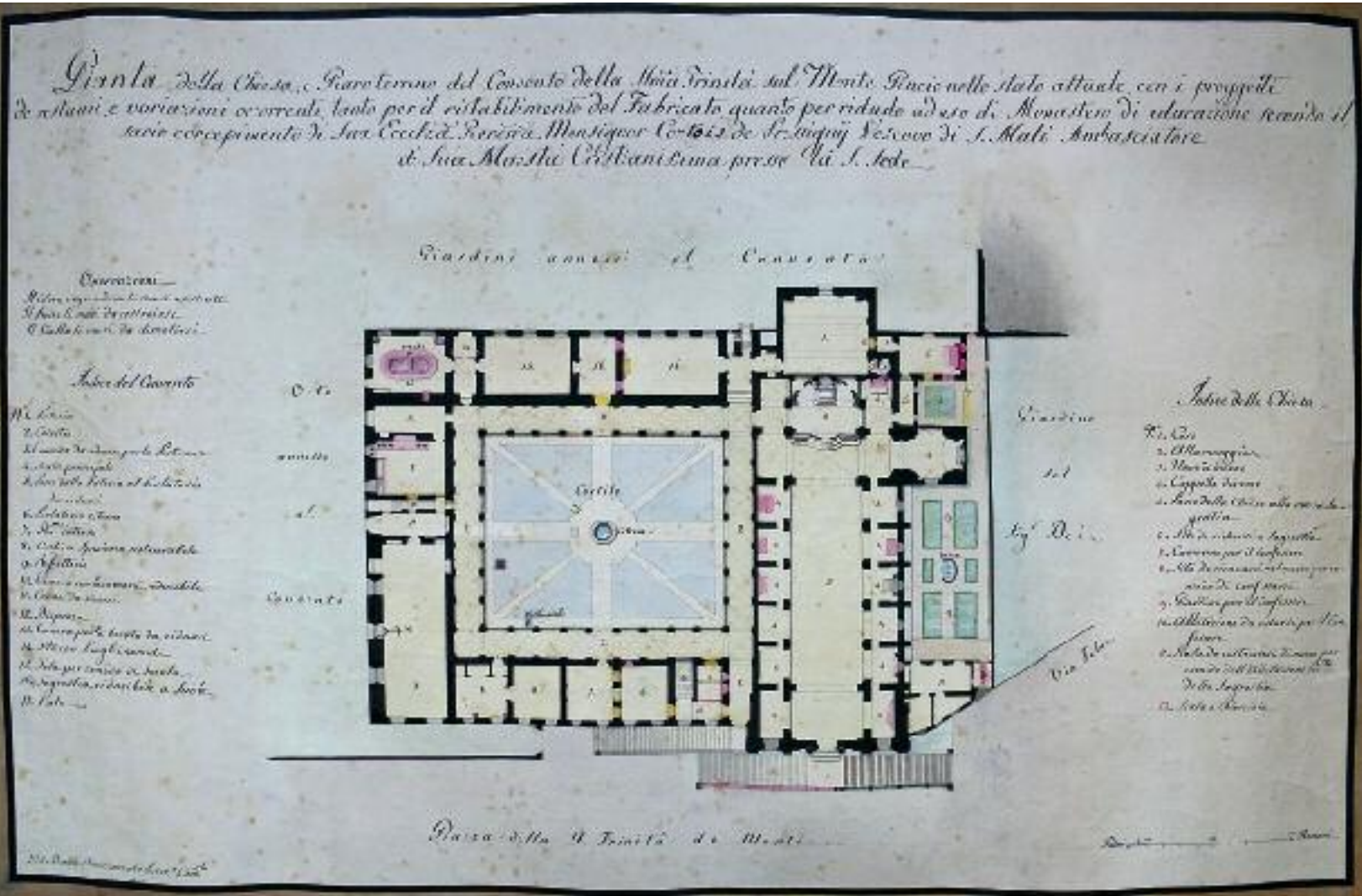
Les documents dont nous disposons aujourd’hui permettent de supposer que la construction du couvent n’a pas suivi le même rythme que celle de l’église. Il faut attendre le milieu du XVI^e siècle pour que les Minimes puissent disposer, du moins en partie, d’espaces suffisants pour leurs activités. Ainsi, nous savons que les premières assemblées générales de l’ordre convoquées à Rome en 1516 et en 1524 se tiennent dans une petite salle, celle du premier réfectoire, bien trop modeste en regard des exigences des chapitres généraux. Le couvent ne dispose pas à cette époque d’une salle capitulaire, alors même que la construction de l’église elle-même est loin d’être achevée. Cependant, nous savons que c’est sous le pontificat de Léon X –

en particulier à la suite de la canonisation de saint François de Paule dont le décret est promulgué en mai 1519, grâce à l’inlassable constance du correcteur général de l’ordre, procureur de la communauté religieuse, le père François Binet – qu’il est enfin possible d’augmenter les budgets et d’accélérer les travaux du couvent.

Les évènements dramatiques du sac de Rome de 1527 n’épargnent pas l’établissement des Minimes sur le Pincio. Lui aussi sera profané et allégé de ses quelques meubles et objets de culte. Et dans les années qui suivent, la Trinité-de-Monts, comme tous les autres monuments romains qui sont alors en chantier, subit une assez longue interruption de travaux, certainement jusqu’en 1530. À cette date, il semble qu’une reprise se soit amorcée grâce aux donations de deux prélats français, monseigneur Gabriel de Gramont, évêque de Tarbes et ambassadeur de François I^{er} à Rome, et Jean Le Veneur, évêque de Lisieux, et Grand Aumônier de France.

Alors que les vingt premières années du siècle ont vu se focaliser les efforts sur le chantier de construction de l’église « nationale » de Saint-Louis-des-Français, l’intérêt conjugué des plus hauts représentants du clergé et de la diplomatie française semble très rapidement se déplacer vers la Trinité-des-Monts. Cette tendance se renforce à la mort de François I^{er} en 1547 et l’avènement de son fils, Henri II, époux de Catherine de Médicis. C’est ce dernier qui, par l’intermédiaire de son représentant, le cardinal Georges d’Armagnac, protecteur des Minimes mais aussi des arts en général, met à la disposition de la communauté des fonds très importants. Ils permettront l’acquisition de terrains et l’extension du couvent.

Là, l’année 1550 représente un moment très important dans son histoire. À l’occasion du conclave qui suit la mort de Paul III se trouvent réunis à Rome pas moins de onze cardinaux français qui, sous la conduite de Georges d’Armagnac, grand protecteur des arts et infatigable zéléateur des arts d’Italie à la cour de France, vont permettre par leurs donations la construction de l’une des parties les plus importantes du couvent, le cloître.



Giovan Battista Ottaviani
Plan du couvent de la Sainte Trinité des Monts, 1898 env.
Projet de restauration
Archives des Pieux Établissements.

LE CLOÎTRE

L'architecture du cloître, disposé sur le flanc nord de l'église et formé de 36 travées autour de l'aire carrée, représente un excellent exemple de l'art de la Renaissance dans sa maturité, illustré par l'utilisation d'arcatures arrondies encadrées de pilastres doriques, repris à l'étage supérieur de style ionique. Il nous semble évident aujourd'hui que nous sommes en présence d'une des variations sur le modèle de Bramante au cloître de Santa Maria della Pace, connues par exemple dans les œuvres de Giulio Romano ou de Vignole, même si sur le Pincio, les adjonctions des différentes époques nous livrent aujourd'hui une sorte de palimpseste.

À la Trinité-des-Monts, nous savons qu'au moment de la consécration de l'église, en 1594, seules les deux galeries nord et ouest du cloître étaient construites. Sur la galerie nord, au rez-de-chaussée, avaient déjà trouvé place le réfectoire et les cuisines, alors que sur la galerie ouest, en plus des espaces d'accueil et d'accès au couvent, avaient été aménagées les deux pièces de la pharmacie, qui acquiert rapidement une solide réputation d'officine médicale la plus avancée de Rome. Aux deux niveaux supérieurs est installée la communauté, avec les espaces voués à l'étude et à la vie monacale, distribués sur les longs corridors, les dortoirs se trouvant au dernier étage.

Il faudra attendre la deuxième décennie du XVII^e siècle pour voir avancer les travaux de l'aile orientale du couvent, suivis par les architectes originaires d'Urbino, Filippo e Bartolomeo Breccioli, grâce aux fonds du patronat conjoint de l'ambassadeur Christophe Ravenel de Rantigny et du duc Henri II de Guise. Car c'est grâce à leurs libéralités qu'a pu être poursuivi le chantier, avec la construction des éléments les plus importants du complexe qui manquaient encore : la salle du chapitre et une sacristie plus spacieuse au niveau du rez-de-chaussée, le réaménagement de la bibliothèque du premier étage, l'agrandissement du dortoir au dernier niveau.



Cloître
Galeries sud et est
Après travaux, 2015

LES TRANSFORMATIONS DE L'ÉTAGE DU DORTOIR AU XVII^E SIÈCLE ET LA NOUVELLE INFIRMERIE

Vers 1625, l'étage du dortoir est doté d'une galerie qui vient s'accoler au flanc nord de l'église, permettant une nouvelle liaison avec les espaces d'habitation des religieux. Il devient alors nécessaire d'établir un nouvel escalier, de plan rectangulaire, à quatre volées, qui part de la nouvelle sacristie, ce qui entraîne la démolition du vieux campanile qui surmontait la petite chapelle de la « Vierge de Pitié », la première à gauche sur le côté du maître-autel.

Ainsi est achevé l'ensemble des espaces fonctionnels autour du carré du cloître, dont les travaux avaient occupé la communauté des Minimes pendant presque tout le XVII^e siècle. C'est aussi durant cette période qu'on s'occupe des espaces extérieurs du couvent, réalisés encore grâce à la générosité de Christophe de Rantigny, par l'importante donation qui sert à la construction de la nouvelle infirmerie.

Établie sur la parcelle au nord-est du couvent et construite à partir de 1627, la nouvelle infirmerie ne semble pas avoir été achevée deux ans plus tard. Elle est entourée de vignes, d'un verger, et du jardin avec les carreaux dédiés aux plantes officinales à l'usage de la pharmacie, tout un environnement qui devait assurer aux malades les meilleures conditions de rétablissement.

LA TRINITÉ AU XVII^E, NOUVEAU FOYER INTELLECTUEL ET SCIENTIFIQUE

S'il est probable que, dès le XVI^e siècle, la communauté des Minimes ait disposé d'une bibliothèque, dans un espace dédié à l'intérieur du couvent, on sait que c'est autour de 1622 que la collection des livres – qui était importante et extrêmement riche et variée (« fort riche et fort curieuse », dit le père Martin) – est réaménagée dans une nouvelle salle, au-dessus de la nouvelle sacristie, beaucoup plus proche donc des espaces consacrés à l'étude, qui eux se trouvaient dans les salles disposées autour du cloître au premier étage. Dès ces années-là, ces espaces deviennent le lieu d'importantes recherches et d'expérimentations scientifiques de premier plan.

L'arrivée au couvent de la Trinité-des-Monts, en 1636, du père Emmanuel Maignan, théologien déjà renommé et grand savant dans les disciplines de la physique et des mathématiques, marque le début d'une nouvelle ère dans la vie du couvent. Cette arrivée anticipe celle du père minime Jean-François Nicéron, nommé professeur de mathématiques quelques mois plus tard, en 1639.

C'est ainsi que commence, au couvent de la Trinité-des-Monts, une extraordinaire période d'intense activité scientifique de très haut niveau, et qui va transformer l'architecture et le décor des lieux en un formidable « laboratoire-observatoire », unique en son genre dans l'histoire.

On connaît les circonstances qui mènent à la mise en œuvre des peintures réalisées dans les trois galeries du premier étage du cloître : l'extraordinaire astrolabe catoptrique tracé dans les années 1637-1638 par Maignan lui-même, spécialiste de ce genre de « machines scientifiques », et les deux anamorphoses représentant saint-Jean sur l'île de Pathmos, et saint François de Paule.



La première de ces deux anamorphoses est conçue et peinte par Nicéron lui-même dans les années 1639-1640, la seconde est due à Maignan et date de 1642 – peut-être avec la collaboration initiale de Nicéron, à l'occasion de son retour à Rome pour une courte période. À ces trois s'ajoute, après 1648, l'astrolabe de la galerie du dortoir, au deuxième étage, et calculée sans doute en fonction de celle de l'étage en dessous et en continuité avec elle.

Parmi les autres collections oubliées que les religieux de la Trinité-des-Monts avaient réunies au XVII^e siècle se trouve la collection de sculptures antiques donnée à la communauté en 1650-1652 par Francesco Gualdo, célèbre érudit et « antiquaire » raffiné, chevalier de Saint-Étienne. Ces collections sont présentées dans le « cabinet » au premier étage du couvent, dans une pièce adjacente à l'ancienne bibliothèque, où elles sont admirées par la reine Christine de Suède en 1656, mentionnés dans les écrits du contemporain Fioravante Martinelli. Le père Martin, qui cite cette collection, précise qu'une partie de ce don aux Minimes est destiné dès 1656, un peu avant la mort de Gualdo, à être offert à Louis XIV, geste de son chargé d'affaires à Rome, Étienne Gueffier. Parmi les pièces restées à la Trinité-des-Monts se trouvent deux éléments d'autels antiques d'époque impériale, qui seront plus tard retaillés pour représenter Louis XIV et saint François de Paule, et les extraordinaires chapiteaux « doubles » de plan elliptique – provenant du nymphée des Acilii, sur le tracé de l'aqueduc de l'Aqua Virgo, et qui seront placés en avant de l'escalier de l'église au temps de Sixte Quint. On ne sait toujours pas, hélas, si cette précieuse collection a été envoyée à Paris, ou si elle est restée chez les Minimes à Rome, comme l'indiqueraient les sources, où elle aurait constitué le premier noyau du « musée », enrichi par la suite d'autres dons.

Chapiteau antique composite, réemployé dans l'escalier d'accès sur la façade ouest de l'église, 2015

LA NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE ET SON DÉCOR

Nous ne sommes pas beaucoup mieux renseignés sur la construction de la nouvelle bibliothèque, à la fin du XVII^e siècle, les textes dont nous disposons étant étrangement muets. Il est certain cependant que sa réalisation fait bien partie du projet de reconstruction du chœur de Rainaldi et Moraldo, qu'elle a été conçue à ce moment-là, dans son positionnement singulier, au-dessus du nouveau chœur, soutenue par des maçonneries renforcées en conséquence.

Il est possible qu'à la date de 1678, la construction du volume de la bibliothèque n'ait pas encore été terminée, du moins pour ses parties supérieures et son plafond de bois, les Minimes étant alors plutôt occupés à l'achèvement du chœur et du sanctuaire, à leur décor ainsi qu'à la construction du maître-autel. Il faut en réalité attendre 1693 pour entendre à nouveau parler de la bibliothèque qui serait alors en voie d'achèvement. Le 4 mars 1693, le chapitre réuni approuve officiellement l'acquisition, pour 300 écus, des lambris de la célèbre bibliothèque du palais Altemps pour garnir les murs du vaisseau qui surmonte le chœur et le sanctuaire – et, ici, nous pourrions oser une conjonction métaphorique de « nef-vaisseau », apparenté à un vaisseau de la science et de la culture sacrée.

Le programme du décor peint de la bibliothèque est donné par le père Philippe Sergeant, qui le propose à l'assemblée du chapitre, le 8 avril 1693. Après avoir exclu la solution d'une couverture maçonnée voûtée, pour d'évidentes raisons de stabilité et de distribution des poids sur la structure sous-jacente, on opte pour une structure à charpente de bois, avec faux-plafond en planches de sapin. Ce choix permet en effet le déploiement d'une grande composition « en quadrature », comme dans les autres grandes bibliothèques si prestigieuses de la même époque, réalisée ici directement sur les planches de bois. À la Trinité-des-Monts est représenté *Saint François de Paule en contemplation devant la Trinité avec les quatre docteurs de l'Église*. Même si aucune des sources documentaires connues ne donne le nom de l'auteur de cette composition, il est désormais possible de la rattacher à l'atelier d'Andrea Pozzo, dont on reconnaît bien le modèle, que ce soit dans la construction formelle de la composition ou dans le vocabulaire utilisé dans ce cycle pictural. La présence du père Pozzo est d'ailleurs documentée à la Trinité-des-Monts dans ces années-là : un an après la décision relative au décor de la bibliothèque, les pères réunis en chapitre vont confier à Andrea Pozzo les peintures du réfectoire ; ces deux compositions, qui doivent évidemment être mises en étroite relation, évoquent ici le rôle déterminant du général de l'ordre, le père Zacharie Roslet.

Cette construction extraordinaire, réalisée sur une idée totalement originale, au-dessus du chœur de l'église et dominant la ville en se détachant sur le ciel, ne peut être interprétée que comme l'expression d'une pensée libre, raffinée, audacieuse, qui ne se rattache à aucune des règles ou des habitudes de l'ordre. Le couvent de la Trinité-des-Monts apparaît alors comme un point focal, déterminant et crucial, fort de la revendication séculaire de son état de « fondation royale » et, par extension, de sa présomption d'un privilège juridictionnel français à l'intérieur de la communauté des religieux.



Le relief donné à l'ensemble des bâtiments, en position vraiment prééminente sur cette colline de la cité pontificale, apparaît alors comme un instrument de propagande de la Couronne de France, ce qui devait aussi se manifester lors des nombreuses fêtes dont les apparats somptueux exploitaient la topographie du Pincio et la façade de l'église de la Trinité-des-Monts, comme un décor d'une incomparable vocation scénographique.

Louis Dupré, *Vue de la Trinité-des-Monts depuis la Villa Médicis*, 1830
Lyon, collection particulière