HAL
open science

L'art des Trinitaires en Europe (XIII e -XVIII e siècles)

Jean-Luc Liez

To cite this version:

Jean-Luc Liez. L'art des Trinitaires en Europe (XIII e -XVIII e siècles). 2011. hal-01791893

HAL Id: hal-01791893

https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01791893

Submitted on 15 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jean-Luc Liez

L'art des Trinitaires en Europe
(XIIIe-XVIIIe siècles)

L'art des Trinitaires en Europe
(XIIIe-XVIIIe siècles)

À Lionel

Le présent ouvrage reprend les éléments de notre thèse soutenue en 2000 et actualisée. Le travail débuta dans le cadre de la maîtrise et du D. E. A. en histoire dirigés par M. le Professeur Léon Pressouyre qui m'apporta son soutien bienveillant lors de ces premières recherches. Le doctorat, pour des raisons personnelles et géographiques, fut présenté à l'Université Nancy 2, sous la double direction de M. Michel Bur, professeur d'histoire du Moyen Âge et de M. François Pupil, professeur d'histoire de l'art des Temps modernes. Qu'ils soient ici remerciés de leurs conseils constants et de leurs chaleureux encouragements.

Remerciements :

Jean-Luc et Anne Barçon-Maurin pour leur indéfectible soutien et amitié.

Les pères Trinitaires, tout particulièrement le père Domingo Ciordia qui m'accueillit avec bienveillance lors de ma première visite à Cerfroid, le père Joseph J. Gross qui me fit bénéficier de ses connaissances sur l'ordre, le père Gamarra qui, lorsqu'il était ministre général, manifesta toujours son intérêt pour mes travaux et facilita mon séjour à Rome, le père Choquet, les frères Thierry Knecht, Constant, Aldo Bérardi ainsi que les autres frères qui me m'accordèrent leur soutien sans oublier les sœurs de Cerfroid qui me reçurent toujours avec beaucoup de gentillesse,

Mesdames Line Skorka, Gisèle Savin, Isabelle Martin

Mademoiselle Christina Gonçalvez,

Messieurs Roger Béchet, Éric Bridault, François Maliňák, Roderic Martin.

Mes professeurs de 3e AB1, notamment M. Belin et Mme Salé, qui m'ont toujours beaucoup soutenu et encouragé.

Les institutions et les personnes qui ont autorisé la publication des clichés : le Conseil général de l'Aube (Archives départementales), le Conseil général des Bouches-du-Rhône (Museom Arlaten - Arles ; Archives départementales), le Conseil général du Nord (Archives départementales), les Archives nationales (Paris), Institut royal du patrimoine artistique/Koninklijk institut voor het kunstpatrimonium (Bruxelles), la Ville de Meaux (musée Bossuet de Meaux), la Ville de Parya-le-Monial (Musée Eucharistique du Hiéron), la Communauté de communes de l'Étampois-Sud Essonne (Musée intercommunal d'Étampes), la Vile de Troyes, la Ville de Tours (Musée des Beaux-Arts), le Père Joseph J. Gross, M. Lionel Fort-Calas.

Crédits photographiques : Sauf mention contraire, les clichés sont de l'auteur.
Abréviations : h/t : huile sur toile.

Ill. de couverture : Franz Xaver Palko, *Saint Jean de Matha et saint Félix de Valois rachètent des captifs* (détail), Bratislava, ancienne église du couvent des Trinitaires, retable de l'autel majeur. © Joseph-J. Gross.

PREFACE

C'est un livre solide et dense, et de plus clairement rédigé, que nous offre Jean-Luc Liez sur l'art d'un ordre religieux longtemps marginalisé par les historiens. De fait, pourquoi s'intéresser aux Trinitaires quand il y a tant à dire sur les Franciscains, les Dominicains, les Carmes et les Augustins, ce tétramorphe de la recherche considéré comme indicatif du dévéloppement urbain au Moyen Âge ? Nul n'aurait l'idée de leur adjoindre les Mathurins, c'est-à-dire les Trinitaires, alors qu'à partir de leur fondation à l'aube du XIIIe siècle ces religieux spécialisés dans le rachat des captifs ont essaimé dans l'Europe entière et dans tout l'empire de Charles Quint, sur lequel, comme chacun sait, le soleil ne se couche jamais. Nul n'ignore aussi que Cîteaux se trouve en Bourgogne et que Clairvaux n'est pas éloigné de Bar-sur-Aube. Mais où donc se cache Cerfroid, toponyme inconnu du public cultivé, désignant l'endroit où l'ordre des Trinitaires fut crée, d'où il fut dirigé par le ministre général jusqu'au jour où celui-ci décida de s'installer à Paris, choix contestable dans la mesure où il parut lier l'ordre des Trinitaires à la monarchie française et par conséquent suscita des réactions négatives de la part des provinces soumises au pouvoir des Habsbourg ? Les Espagnols étaient au contact des barbaresques, sur la frontière de catholicité en Méditerranée. Au nombre des captifs qu'ils rachetèrent figure le plus célèbre d'entre eux, Cervantès.

Jean-Luc Liez aborde l'histoire des Trinitaires de manière très originale. Il en fait la lecture à travers les œuvres d'art, spécialement les peintures et les estampes qui fournissent les portraits des membres les plus éminent de l'ordre, un Robert Gaguin par exemple, mais aussi qui illustrent sa spiritualité et ses principales dévotions : affirmation du dogme trinitaire - un seul Dieu en trois personnes - face au Dieu vétéro-testamentaire et coranique, amour du prochain poussé jusqu'au sacrifice de soi dans la rédemption des captifs tombés aux mains des musulmans, culte de la Vierge du Remède, dispensatrice du scapulaire, et du Christ nazaréen souffrant la Passion. La gravure, les estampes, les sceaux diffusent une spiritualité, cohérente et spécifique, mais à l'époque moderne les ministres généraux utilisent aussi leur propre image pour asseoir leur autorité chancelante et rappeler aux différentes branches de la famille trinitaire que Madrid ou Vienne ne sont pas le recours ultime en matière de gouvernement.

La suite de l'ouvrage, plus classique, traite de l'architecture et de son décor peint et sculpté. S'il n'existe pas de typologie applicable à tous les édifices, les deux derniers siècles de l'Ancien Régime ont privilégié une mise en scène caractérisée en Espagne par des parvis et des façades plates de style herrérien, en Italie ou en Europe centrale par des façades ondoyantes ou concaves à la manière de Borromini, avec une préférence générale pour la nef elliptique, la coupole et le lanternon, le chef-d'œuvre sans postérité directe de cet art développé par les Trinitaires étant l'église romaine de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, si célèbre que l'on oublie de la leur attribuer. À l'architecture s'ajoute le décor peint où sculpté représentant souvent des scènes de rachat, comme à Livourne, que distingue le groupe des deux esclaves dû au ciseau de Baratta. Tout au long des siècles, l'art a véhiculé un message. C'est ce que Jean-Luc Liez montre bien dans la dernière partie de son livre. La construction de l'iconographie trinitaire commence avec les sceaux, accompagnés puis relayés par la peinture, la sculpture et surtout la gravure, spécialement d'origine anversoise. Peut-être mieux que tous les autres ordres religieux, les Trinitaires ont sut utiliser l'estampe comme instrument de propagande. Cette particularité mérite d'être soulignée

Toujours au crédit de l'auteur, on portera aussi l'ampleur de sa vision. Chronologiquement, son étude va du début du XIIIe jusqu'au milieu du XIXe siècle, six cents ans d'expansion et aussi de dissensions. Deux nouvelles branches apparaissent au XVIe siècle, la française réformée et l'espagnole déchaussée. Après la victoire chrétienne de Lépante en 1571, les Turcs se retirent de la

Méditerranée occidentale, non sans y laisser les pirates barbaresques, pour s'enfoncer dans les Balkans et porter les armes jusqu'à Vienne en plein cœur de l'Europe. La nouvelle *reconquista* balkanique s'opère difficilement au début, puis s'accélère après l'autre grande victoire chrétienne, celle de Vienne en 1683, pour se terminer, dans un contexte politique et militaire qui n'est plus celui de la vieille chrétienté, seulement en 1919. C'est durant cette phase moderne que les Trinitaires s'enracinent en Europe centrale, faisant de Bratislava un foyer artistique des plus rayonnants. Longue durée historique donc, mais aussi vaste horizon géographique, exigeant de la part du chercheur de coûteux déplacements jusqu'aux limites de la Lituanie, de la Biélorussie et de l'Ukraine, pays que Jean-Luc Liez n'a pu encore visiter, qu'il se promet de parcourir à l'avenir, comme il envisage aussi de traverser l'Atlantique pour découvrir en Amérique du Sud les vestiges monumentaux ou ornementaux d'un ordre, dont un membre fut un temps vice-roi du Pérou.

Pour l'heure, contentons-nous de l'Europe avec un livre qui nous offre la résurrection d'un passé trop longtemps occulté. L'éclairage est original, l'espace-temps aussi vaste que possible, l'information recueillie dans les textes et sur le terrain abondante et judicieusement commentée. Durant une dizaine d'années, les perspectives esquissées dans une thèse soutenue en 2000, codirigée par François Pupil et par moi-même, se sont précisées, nuancées, approfondies, enrichies. Le jeune docteur en histoire de l'art a muri, élargi son registre, sorti de l'ombre des noms et des œuvres méconnus. Désormais les Trinitaires ont droit de cité au même titre que les Mendiants ou les Jésuites. Au XVIIe siècle, leur fondateur, saint Jean de Matha, fraîchement canonisé, a vu sa statue placée sur la colonnade de Saint-Pierre de Rome. Aujourd'hui, c'est Jean-Luc Liez qui, avec science et sensibilité, met l'art des Trinitaires en vedette sur les rayons des bibliothèques.

Michel BUR

Introduction

Parmi la multitude des ordres religieux qui naquirent au sein de l'Église, pourquoi avoir choisi de traiter, qui plus est du point de vue de l'histoire de l'art, un ordre quasiment inconnu, les trinitaires ? Y aurait-il donc matière, et surtout un intérêt réel, à traiter un tel sujet ? Le huit centième anniversaire de la création de l'ordre, fêté en 1998, suffirait à le justifier. Encore nous fallait-il démontrer l'intérêt de notre choix pour cette étude.

*

* *

Un sujet

Le choix de ce thème de recherche nous est venu presque par hasard. Une promenade, par un dimanche ensoleillé, nous conduisit sur les routes de ce Valois, si lié à l'histoire de France. Non loin de Brumetz, la vision d'une église ruinée et entourée de murs d'enceinte nous incita à nous renseigner sur ces lieux. Ils portaient un nom, Cerfroid, et avaient abrité la maison mère d'un ordre religieux que la mémoire collective avait presque oublié, les Trinitaires.

Nous nous posâmes la question de savoir qui étaient ces Trinitaires ? En effet, la célébration d'autres ordres plus connus, - l'exemple des Cisterciens le prouve - a très certainement contribué à reléguer les institutions de moindre importance au second plan (Trinitaires, Val des Écoliers, Grandmontains, etc.). L'autre interrogation qui ne manqua pas de suivre intéresse, bien évidemment, leur mission. Qu'en était-il en effet ?

Le titre exact de l'institution est : « Ordre de la Très Sainte Trinité pour la Rédemption des Captifs », appelé plus communément ordre de la Trinité ou ordre trinitaire. L'invocation de la Sainte Trinité constitue un manifeste affirmant un dogme contesté par les musulmans et par les juifs. Elle souligne aussi la manifestation de Dieu au sein de son peuple dont la rédemption (ou le rachat) des captifs constitue un aspect. Si la revendication trinitaire constitue bien une originalité, en est-il de même pour la libération des captifs ?

Au fil de son histoire, l'Église engendra de nombreuses institutions qui développèrent des missions variées : contemplation, éducation, hospitalité pour ne citer que celles-là. D'éminents travaux permirent récemment de mieux en connaître les aspects historiques ou artistiques. Toutefois, un des ministères les moins connus dont se chargea l'Église fut celui du rachat des esclaves chrétiens asservis par les musulmans. Nécessitant un réel courage physique, il était assuré essentiellement par les ordres rédempteurs, les Trinitaires et les Mercédaires, fondés respectivement à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle. S'agissait-il d'une préoccupation nouvelle pour l'Église ?

L'intention n'était pas neuve puisqu'on en retrouve l'esprit dans l'Ancien Testament. La loi de Moïse prévoyait, à l'occasion d'un jubilé imposé tous les sept ans, le rachat des esclaves effectué en l'honneur de Dieu. La remise des dettes entrait aussi dans ce cadre. Ces prescriptions, détaillées dans l'*Exode* (XXIII, 10-11), le *Lévitique* (XXV, 1-28) ou encore le *Deutéronome* (XV, 1-6), se retrouvent appliquées d'une manière plus solennelle encore lors de l'année jubilaire revenant tous les cinquante ans.

Comment l'Église des premiers siècles réagit-elle aux dispositions prévues dans l'Ancien Testament ? Même si elle ne condamnait pas l'esclavage à l'époque, elle se préoccupa pourtant du rachat des captifs. Au VIe siècle, l'engagement se fit plus net lorsque Césaire d'Arles recommanda

de se dépouiller de tout pour racheter les prisonniers, ne serait-ce que pour obtenir des richesses spirituelles.

Plus tard, la nécessité de prendre en compte la souffrance des chrétiens réduits en esclavage s'affirma corrélativement à l'organisation des grands pèlerinages (Saint-Jacques-de-Compostelle ou Rome), mais plus déterminant encore fut le contexte de la reconquête de la Terre sainte. Ainsi, le XIIe siècle vit-il s'affirmer le dessein d'organiser des opérations permettant la libération des chrétiens capturés sur les routes de pèlerinages ou lors des Croisades. La naissance des ordres rédempteurs, c'est-à-dire en charge du rachat des captifs, devait répondre à cette attente.

Sans doute davantage concernée que la France, l'Espagne vit naître au cours de ce siècle, un certain nombre d'institutions vouées à cette mission, mais dont l'existence fut éphémère. Citons l'ordre de la Sainte-Croix (1163), celui de Montjoye (1170) ou encore l'ordre de la Rédemption fondé en 1194 par les religieux de Saint-Géniès. A la fin du XIIe siècle, le sujet restait toujours d'actualité justifiant la création d'un ordre nouveau dont ce serait la mission première. C'est dans ce contexte que l'ordre des Trinitaires fut fondé en 1198 par Jean de Matha (1160-1213) et Félix de Valois (1127-1212), personnage dont l'existence reste controversée.

Les Trinitaires eurent donc, *a priori*, un lien très fort avec les croisades. Pourtant, comment expliquer qu'ils réussirent à survivre à la perte des États de Terre sainte ? Comment expliquer qu'ils n'eurent pas à subir le tragique destin des Templiers ? La longue maturation des idées en vogue au moment de la création de l'ordre, à savoir l'érémitisme et l'évangélisme, parfaitement assimilées par les fondateurs, explique assurément sa survie. Bien plus encore, la définition d'une mission, à savoir le rachat des captifs exercé hors du contexte militaire, constitue surtout l'originalité de l'ordre.

L'ordre des Trinitaires connut à ses débuts une rapide expansion avant de connaître un déclin relatif à la fin du Moyen Âge. Les réformes instaurées à la fin du XVIe siècle engendrèrent de nombreuses dissensions qui s'amplifièrent jusqu'à provoquer une scission de l'ordre à la fin du XVIIe siècle. L'unité ne fut rétablie qu'à la fin de la guerre de Succession d'Espagne. La suppression des ordres qui s'échelonna de 1782 à 1850 donna le coup de grâce à une institution qui avait perdu son élan initial. Par ailleurs, la prise d'Alger en 1830 marqua la fin des marchés d'esclaves en Afrique du nord et, par voie de conséquence, l'arrêt des grandes opérations de rachat. En effet, jusqu'à cette époque, les populations de l'Europe du Sud, notamment celles peuplant les côtes et les îles, avaient à subir les razzias des trafiquants d'Afrique du Nord qui voyaient en ces chrétiens une marchandise très convoitée sur les marchés proche-orientaux.

On comprend qu'une si longue histoire ne soit pas passée inaperçue aux yeux des chercheurs. Quel est justement l'état de la recherche sur le sujet ?

*

* *

<u>La fortune critique du sujet</u>

À quelles circonstances doit-on de n'avoir pas vu le souvenir des Trinitaires disparaître irrémédiablement de la mémoire collective après la suppression des ordres religieux ? Le regard introspectif qu'ils portèrent sur leur institution apporte un premier élément de réponse. Comme on l'observe pour d'autres ordres, les religieux se chargèrent eux-mêmes d'étudier leur propre histoire, et cela dès le XVe siècle. Les premiers travaux importants furent ceux de Robert Gaguin, par ailleurs éminent intellectuel de la pré-renaissance française. L'auteur rédigea entre autres un *Chronicum de maioribus ministris O.SS.T.*, publié seulement en 1586, ainsi que l'*Institutio sive fundatio O.SS.T.*,

écrit en 1492 mais imprimé en 1519, conjointement avec le *Breviarum fratrum O.SS.T.*. Le *Revelatio atque institutio O.SS.T.* fut édité de son vivant en tant que chapitre de son *De francorum gestis annales* (1497). Plus tard, aux dix-septième et dix-huitième siècles, de nombreux récits hagiographiques parurent en français, en espagnol ou en latin. Il serait fastidieux d'en faire la liste exhaustive d'autant que certains d'entre eux figurent dans notre bibliographie. Citons tout de même la *Vie de saint Jean de Matha* de Francesco Tarizzo (1684), l'*Epitome de las vidas de S. Juan de Matha y S. Felix* de Salvador de Mallea (1665) ou encore l'*Abrégé de la vie des saincts Jean de la Matte et Félix de Valois* de Francesco di san Lorenzo (1646).

Parallèlement à ces textes, les Trinitaires produisirent d'autres écrits relatant les périls de leur mission en terre musulmane. Le père Dan fut sans doute le plus connu de ces auteurs, mais on peut aussi citer, cent ans plus tard, le père Philémon de La Motte qui apporta en outre une réflexion sur sa mission. La plupart de ces ouvrages comportaient des séries d'estampes, documents importants complétant avantageusement une documentation constituée d'œuvres peintes ou sculptées.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, le trinitaire Calixte de la Providence revint à Cerfroid. C'est dans ce havre de paix qu'il entreprit d'écrire plusieurs ouvrages consacrés à son ordre et plus particulièrement aux fondateurs. L'existence de Félix de Valois constitua, pour lui, une énigme qu'il entendait bien résoudre. Il décida alors de fouiller, de ses propres mains, le site de l'ancienne chapelle pour y retrouver la tombe de l'ermite. Ses efforts furent vains, mais au-delà du caractère anecdotique de l'épisode, l'excavation sans méthode scientifique, provoqua la perte irrémédiable de renseignements précieux pour la compréhension du site.

Or, l'avènement d'une classe nouvelle, à l'aube du XIXe siècle, provoqua des changements perceptibles aussi dans le monde intellectuel. Dès lors, les religieux ne furent plus seuls à conduire des études ; ils se trouvèrent en compétition avec des chercheurs qui entendaient appliquer une démarche scientifique à leurs travaux. C'est ainsi que la seconde moitié du XIXe siècle vit l'éclosion d'importantes études de synthèse soigneusement documentées.

Ce furent tour à tour, en 1871, l'étude du docteur Gmelin consacrée à la présence des Trinitaires en Autriche, puis, en 1903, la thèse de Paul Deslandres qui fit le point sur l'histoire de l'ordre en France, enfin l'importante enquête du Viennois Richard von Kralik, publiée à la même époque en allemand. Ces trois importants ouvrages constituent toujours aujourd'hui la base de toute étude consacrée au sujet.

Avec le XXe siècle, les Trinitaires reprirent le fil des recherches concernant essentiellement la longue histoire de l'institution. Citons, mais la liste n'est pas limitative, les ouvrages des pères Stroobants, Porres Alonso, Gross ou encore ceux des pères Cipollone ou Knecht. Plus rarement, les enquêtes intéressèrent certains aspects iconographiques : mosaïque de Saint-Thomas-in-Formis ou Vierge du Remède. L'importance de ces travaux explique que nous soyons restés fidèles, dans notre première partie, à la présentation thématique et chronologique adoptée par ces auteurs.

Par ailleurs, plusieurs recherches universitaires (France, Angleterre, États-Unis) ont également permis de mieux connaître le sujet sous ses différents aspects : histoire, littérature et archéologie. Ces études, auxquelles on peut ajouter celles concernant l'ordre des Mercédaires, le grand rival des Trinitaires, marquent bien un regain d'intérêt pour les ordres rédempteurs et leur action.

Parallèlement à ces grands travaux, il faut souligner la masse de recherches effectuées depuis le XIXe siècle par des érudits locaux. Certes, ces travaux doivent souvent être utilisés avec un regard critique en raison des erreurs qui peuvent s'y glisser. Ils n'en constituent pas moins une documentation intéressante pouvant servir à défricher un terrain encore mal connu ou ignoré à l'échelon local.

N'oublions pas non plus ces touchants extraits littéraires qui, au fil des pages de romans, laissent flotter le souvenir des Trinitaires. Ainsi, Henri Bosco dans *Le mas théotime*, Maurice Barrès, par ailleurs éphémère propriétaire d'une armoire provenant du couvent trinitaire de

Lamarche (Vosges), dans *Gréco ou le secret de Tolède*, ou encore les frères Goncourt, dans *Madame Gervaisais*, évoquent-ils leur présence. Les peintres orientalistes s'emparèrent de la légende en l'enjolivant. Plus proches de nous, certains artistes nous en offrent une image déformée, voire caricaturale ou iconoclaste, comme Clovis Trouille (1889-1975) dans son tableau intitulé *La Partouze*[1].

Aujourd'hui, le sujet a inspiré des travaux universitaires (maîtrises) en archéologie ou en histoire et une thèse de l'École des Chartes à été consacrée aux rapports tissés entre les Mathurins de Paris et le monde des graveurs ; certains d'entre-eux furent logés dans des habitations appartenant aux religieux[2]. Enfin, en 2007, un mémoire d'architecture proposant la restauration des bâtiments du XVIIIe siècle de Cerfroid.

Enfin, il faut signaler les études qui recouvrent en partie notre sujet, comme celles traitant des créations d'hôpitaux ou de l'expression de la charité populaire. Plus intéressantes encore pour nous sont les recherches abordant les conditions du rachat des chrétiens et faisant l'objet de communications présentées dans le cadre de colloques.

Cette longue énumération, on le voit, ne laisse qu'une faible part à l'étude artistique, ce à quoi nous nous sommes efforcés de remédier dans ce travail. Mais avant toute chose, il nous faut en déterminer le cadre.

*

* *

Les contours de ce travail

La formulation du titre de ce travail, *L'art des Trinitaires*, peut-il laisser supposer que nous avons tenté d'atteindre l'exhaustivité du sujet ? Nous n'en avons pas la prétention, car la première réflexion que l'on porte sur une étude concerne le cadre dans lequel elle doit être menée. Nous n'avons pas dérogé à ce principe et l'ampleur de la tâche imposait de nous fixer plusieurs limites : celles-ci touchaient la chronologie et la géographie dans un premier temps, puis la thématique qu'il fallait définir.

Limites chronologiques, avons-nous dit. Tout naturellement, notre point de départ s'imposait de lui-même : ce ne pouvait être que l'origine de l'ordre, c'est-à-dire l'extrême fin du XIIe siècle. Le choix de la période finale était plus difficile à déterminer. En effet, l'ordre des trinitaires n'a jamais cessé d'exister puisqu'il est toujours présent de nos jours en Europe, en Amérique ou en Asie. Devions-nous pour autant arrêter notre recherche à la fin du Moyen Âge ? La réponse n'allait pas de soi car cela nous aurait fait retenir une date artificielle qui aurait pu prêter à la critique. De plus, les éléments que nous avons pu amasser pour illustrer cette période montrent que la matière est trop peu consistante pour permettre un travail approfondi. En outre, le XVIe siècle se révèle autrement intéressant à étudier. L'instabilité religieuse du moment provoqua de nombreux bouleversements au sein de l'ordre : perte des couvents britanniques, création de deux nouvelles branches : réformée (France) et déchaussée (Espagne). Hors du contexte religieux, la célèbre bataille de Lépante constitua un événement majeur mettant fin à la menace turque en Méditerranée. Cette victoire en

---

[1] Cf. *Clovis Trouille (1889-1975). Un peintre libre et iconoclaste*, cat. exp., Musée de Picardie, Amiens, 14 avril-26 août 2007, ill. p. 29. Au centre de la toile figure un moine dont le manteau, blanc, est orné d'une croix évoquant celle des Trinitaires.

[2] Bermès (Emmanuelle), *Le couvent des Mathurins de Paris et l'estampe au XVIIe siècle*, Paris, École nationale des Chartes, 2001.

demi-teinte n'empêcha pas les Ottomans de se tourner vers l'Europe centrale en se portant à l'assaut de Vienne. S'il apparaît absolument nécessaire d'inclure cette période fascinante dans notre recherche, il devient non moins important d'étudier les résultats d'une telle mutation qui s'observent au XVIIe et au début du XVIIIe siècle. C'est pourquoi, nous avons décidé de traiter notre sujet jusqu'à la première moitié du XIXe siècle, c'est-à-dire jusqu'à la suppression des ordres religieux dans la péninsule ibérique et en Russie. En effet, il n'y avait guère de sens, selon nous, à prendre la Révolution française comme référence, puisque l'Autriche supprima la plupart des institutions religieuses dès 1782 et que l'ordre continua d'exister dans les autres pays après 1791.

Le cadre géographique a été le second élément à délimiter. D'emblée, le continent européen s'impose de lui-même. On peut le déplorer car ce choix laisse de côté des zones où les Trinitaires sont anciennement implantés, notamment l'Afrique du nord et surtout l'Amérique du sud. Les difficultés de l'enquête, les voyages tout particulièrement, et la longueur du dépouillement des informations s'accordent mal avec les exigences de la thèse sous sa forme actuelle. Malgré l'intérêt que l'histoire de ces régions aurait pu sans nul doute offrir (un Trinitaire fut même nommé vice-roi du Pérou !), tout nous porte à croire que leur étude n'aurait pas modifié notre réflexion finale sur le sujet.

Enfin, nous avons défini une thématique. Ainsi avons-nous choisi de ne traiter que des branches masculines. Ce choix s'explique aisément. La mission principale dévolue aux religieux, les voyages de rédemption chez les musulmans, suffiront, en raison de leur caractère spectaculaire, à montrer l'originalité de ce parti. En outre, la première branche féminine, constituée de religieuses cloîtrées, naquit plusieurs dizaines d'années après la fondation de l'ordre. Leurs commandes artistiques ne nous apparaissent pas, *a priori*, devoir bouleverser notre compréhension de l'ordre dans le domaine artistique qui est le nôtre.

Par ailleurs, les critères que nous avons fixés ont dû tenir compte de contraintes extérieures. L'accès au patrimoine, notion prise dans son sens large, a constitué la principale difficulté. En effet, une partie des archives conservées n'a pas encore été classée et nous n'avons pas eu l'opportunité de consulter ces documents (Archives départementales de la Haute-Garonne ou Archives nationales d'Espagne à Madrid, par exemple), parce que les fonds n'avaient pas été dépouillés à l'époque. Par ailleurs, la totalité des archives concernant les couvents des pays d'Europe de l'Est (Lituanie, Pologne, Hongrie, Autriche, Biélorussie, Roumanie, Yougoslavie) n'ont pu être étudiées par manque de temps. En outre, une part importante du patrimoine architectural a été détruite et, très souvent, il ne figure aucune estampe permettant de restituer l'aspect ancien des couvents. Nous nous sommes alors fondés sur des descriptions plus anciennes.

Enfin, l'ampleur même du sujet, tant chronologique (six siècles) que géographique (l'Europe), nous a conduit à affiner notre projet définitif. Il nous est dès lors apparu raisonnable d'apporter un éclairage sur certains aspects ou sites semblant caractériser au mieux l'art des Trinitaires, plutôt que de vouloir traiter exhaustivement l'ensemble des thèmes retenus, ce qui eût été impossible dans le cadre de ce travail. Dans cette perspective, nous avons privilégié la comparaison de la production artistique commandée par les Trinitaires à d'autres œuvres mieux connues. Ceci nous a permis de compléter la biographie des artistes cités.

*

* *

Une méthodologie

Ce travail, résulte de la soutenance de ma thèse et constitue l'aboutissement d'un long travail engagé lors de notre maîtrise, dirigée par Monsieur le professeur Léon Pressouyre. Qu'il me soit permis de saluer ici sa mémoire et de lui rendre hommage en remerciement de son soutien qu'il me manifesta à plusieurs reprises. Ces premières recherches nous ont permis un premier défrichage du sujet, notamment sur le plan bibliographique. Cette exploration a abouti également à la rédaction d'une synthèse des informations liées à l'architecture et à l'iconographie de l'ordre, principalement limitées à la France médiévale. À cette occasion, nous avons pu aussi établir un catalogue des sceaux de l'ordre qui a donné lieu à une première publication. Nous avons décidé de poursuivre nos investigations durant l'année de D.E.A., en les étendant à la période moderne, tout en les centrant sur l'iconographie des fondateurs de l'ordre et de la Vierge du Remède. Un article reprenant ce dernier aspect de l'étude a été publié en 1997. Auparavant, l'année 1993 avait offert des perspectives intéressantes avec la célébration du huit centième anniversaire de la première messe de Jean de Matha. Ce fut l'occasion d'organiser, avec l'Unité municipale d'archéologie de Château-Thierry (ville située non loin de Cerfroid, berceau de l'ordre), une exposition présentant les origines de l'institution à un public régional. En un mois, un millier de visiteurs purent ainsi se familiariser avec l'histoire de la seconde institution religieuse fondée dans l'actuel département de l'Aisne, après celle des Prémontrés.

Ainsi, les pages qui vont suivre reprennent-elles, en partie, ces premières recherches. Pour autant, celles-ci ont été considérablement enrichies de manière à ouvrir des pistes de réflexion nouvelles.

L'ensemble de notre travail s'articule en trois parties. Quelle méthode avons-nous retenu pour traiter notre sujet ? Dans un premier temps, notre enquête se voulait généraliste. Nous avons poursuivi la collecte des informations, tant iconographique que bibliographique, déjà entreprise lors de l'année de maîtrise. Très vite, il est apparu nécessaire de classer ces documents en trois grandes rubriques : histoire, architecture et iconographie.

Pour mettre en valeur ces trois approches, il nous a fallu faire apparaître l'originalité du parti retenu. Ainsi, la première partie, historique, sert-elle à replacer l'évolution de l'ordre dans le contexte général ; la deuxième détermine l'éventuelle singularité de types architecturaux adoptés par les Trinitaires et la troisième tente de faire le point sur les questions iconographiques liées aux missions de l'ordre et à la représentation des saints ou bienheureux qui en furent les propagateurs.

Cela dit, les éléments en notre possession nous ont incités à dépasser le cadre strict de l'ordre trinitaire puisque l'institution est née et s'est développée dans le contexte mouvant de l'histoire européenne. Il nous a donc fallu user de comparaisons nous permettant de résoudre les problèmes liés à la datation des œuvres soumises à notre réflexion. En effet, la plupart d'entre elles n'ont jamais bénéficié d'études permettant de les replacer dans le contexte de l'évolution de l'art. Nous avons donc été amenés, chaque fois que cela nous a été possible, à les confronter à d'autres éléments mieux documentés. Cette démarche comparative constitue donc une part supplémentaire et pourtant essentielle de notre travail ; elle nous a permis de constater que, malgré nos efforts, nous sommes en présence d'un puzzle dont bon nombre de pièces manquent cruellement.

Outre la délicate question de la datation, la comparaison systématique des œuvres nous a amenés à nous interroger sur la filiation, l'« *iter* », dont s'est inspiré la création artistique chez nos religieux. Ces constatations conduiraient-elles à dire que la création des images répond aux mêmes critères d'originalité que l'architecture ?

Par ailleurs, la pertinence d'une comparaison nous a semblé indissociable d'une nécessaire sélection des objets retenus permettant d'obtenir un résultat satisfaisant. On pourrait donc nous

reprocher d'avoir été sélectif dans nos choix : or, ceci trouve une explication dans la volonté que nous avons manifestée de mettre en lumière certains aspects qui nous sont apparus comme les plus représentatifs au regard de l'art européen.

Notre première partie est consacrée à l'histoire de l'ordre. Or, il n'y aurait eu guère d'intérêt à copier les excellents travaux existant sur le sujet. Ne pouvions-nous pas présenter l'institution sous un angle nouveau ? Les nombreux documents artistiques (estampes ou peintures) et, dans une moindre mesure, littéraires, que nous avons réunis ne peuvent-ils pas apporter un éclairage différent à la compréhension du sujet ?

Ces questions, lorsque cela a été possible, nous ont amenés à envisager une lecture historique à partir des œuvres d'art. Nous avons essayé de montrer combien elles éclairent les documents d'archives ou les événements historiques. Dès lors, il nous a paru essentiel de présenter les portraits des trinitaires les plus importants, non pas tant du simple point de vue de l'histoire du portrait que de celui du rapport qui les lie à l'histoire de l'ordre. Par ailleurs, nous avons cartographié certains aspects particuliers, comme les voyages de Jean de Matha ou les implantations géographiques des sites. Bien entendu, nous avons repris la présentation chronologique privilégiée par nos collègues, et la grande partie de notre chapitre consacré à l'histoire de l'ordre reste, en ce sens, largement tributaire de leurs travaux.

On le voit, en raison de sa dimension artistique, notre chapitre historique peut, d'une certaine façon, se lire comme une introduction esthétique permettant de se familiariser avec la production artistique liée aux trinitaires. Il devient dès lors plus aisé de comprendre leur architecture et de déterminer si les bâtiments jouent un rôle emblématique particulier.

La deuxième partie de ce travail, consacrée à l'étude architecturale, pourra apparaître comme une gageure au lecteur. Son titre même, « l'architecture des Trinitaires : entre assimilation et affirmation », laisse supposer l'existence de caractéristiques ayant échappé à nos devanciers. Qu'en est-il exactement ?

Il est vrai qu'une partie notable du patrimoine de l'ordre a pratiquement disparu, victime des destructions. C'est ainsi que des édifices, connus aujourd'hui uniquement par les textes, laissèrent une forte impression aux contemporains comme, par exemple, la somptueuse église de Lisbonne dont la décoration intérieure rivalisait, disait-on, avec celle de la cathédrale de la ville.

Parfois, les sources littéraires ou archivistiques apportent certains renseignements, souvent difficiles à exploiter. En effet, l'existence même du (ou des) couvent trinitaire se limite à une mention laconique ou à des descriptions de locaux, rédigées sommairement à l'occasion de la visite d'un supérieur. Ajoutant à la disparition des édifices, le manque de plans de couvents constitue une difficulté supplémentaire.

Il n'était guère possible de se contenter de ces quelques bribes. Nous avons donc pris la décision, lorsque cela a été possible, de nous rendre sur place pour retrouver des vestiges de ces édifices. Le manque de temps et les difficultés administratives ne nous ont pas permis de visiter l'Ukraine, la Lituanie, la Biélorussie, la Roumanie et la Turquie.

Nous avons cependant sélectionné les informations qui nous paraissaient les plus pertinentes. En outre, la difficulté à dater les édifices trinitaires nous a imposé de les comparer avec d'autres bâtiments, ce qui nous a permis de les replacer dans l'évolution de l'architecture.

La problématique étant posée, des questions ont inévitablement surgi. En effet, les quelques monographies consacrées aux églises trinitaires suffisent-elles à comprendre l'importance de l'architecture dans l'ordre ? Existe-t-il une volonté déterminée de recourir à un type architectural précis ? Ou bien, des caractères nationaux s'expriment-ils à travers les formes retenues par les architectes ? La place du fidèle est-elle prise en compte ? En outre, si nous parvenions à apporter

des éléments de réponse, encore faudrait-il s'interroger sur leur validité tout au long des six siècles qu'embrasse notre enquête. En effet, les Trinitaires ont-ils modifié leur regard sur l'architecture entre le Moyen Âge et la période moderne ?

Le manque de notoriété est sans doute ce qu'il y a de plus frappant dans l'étude de cet ordre. Comment les églises bâties par nos religieux peuvent-elles être à ce point méconnues ? Plusieurs explications s'imposent. La discrétion sur ce sujet de certains érudits locaux ou même d'auteurs de catalogues d'expositions récentes peut fournir un premier élément de réponse. En effet, l'intérêt des auteurs porte prioritairement sur les informations historiques. Au-delà de ce constat, l'absence de descriptions implique-t-elle immanquablement la disparition de la maison trinitaire ? Une seconde explication vient de la confusion liée à la dédicace à la Sainte Trinité, commune à plusieurs congrégations. Ceci nous a amené à vérifier systématiquement les informations recueillies en les comparant aux listes de maisons publiées par les Trinitaires. Enfin, cet apparent désintérêt de la part de nombreux auteurs a-t-il été la conséquence de caractères architecturaux anodins marquant les édifices trinitaires ? Un moment, le doute s'est emparé de nous.

Paradoxalement, les destructions ne sont pas seules responsables de l'oubli. La valeur architecturale exemplaire de certains bâtiments occulte le nom même de l'institution qui les a commandités. L'exemple le plus fameux est sans nul doute celui de l'église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, à Rome. En effet, cette petite église contient, dans l'harmonie de ses proportions, tous les ingrédients du baroque. D'un tel chef-d'œuvre émerge le nom seul de l'architecte, Francesco Borromini, laissant dans l'ombre celui des propriétaires, les trinitaires déchaussés espagnols. L'exemple du couvent romain était-il seul de son espèce ou existait-il d'autres édifices remarquables ? La réponse à cette question n'est pas simple : en effet, nous pouvons affirmer ici que sans les déplacements programmés, il n'aurait guère été possible de rédiger cette seconde partie, tant est peu abondante la documentation disponible en bibliothèque sur le sujet.

Par ailleurs, l'étude des structures ne nous a pas semblé constituer une fin en soi. Celle du décor intérieur nous a paru tout aussi importante à travers les rapports qui ont pu exister entre les religieux et les artistes. Or, comment les artistes étaient-ils choisis ? L'ordre accueillait-il des artistes dans ses rangs, comme cela se voyait dans d'autres institutions ? Enfin, les œuvres créées pour les Trinitaires étaient-elles destinées au seul usage des religieux ou avaient-elles pour effet de faire connaître leur mission aux fidèles ? La réponse à cette dernière question nous a tout naturellement amené à la troisième partie de ce travail : l'étude iconographique. Pour le décor intérieur, nous nous sommes attachés à privilégier les liens existant entre les artistes, maîtres et apprentis. C'est ainsi que les trinitaires firent le plus souvent possible appel à des peintres ou à des sculpteurs qu'ils connaissaient. Cette constatation explique la reprise formelle de mise en page des thèmes sur des périodes parfois très longues. Bien plus, la comparaison entre certaines œuvres nous a permis de souligner l'existence d'influences esthétiques entre elles, les plaçant ainsi sous un éclairage nouveau.

L'étude du décor intérieur nous offre la possibilité de développer l'étude iconographique des grands thèmes retenus par les Trinitaires. Toutefois, certains aspects ayant déjà été étudiés, nous avons préféré compléter ces recherches en apportant un éclairage nouveau. Or, cette dernière partie, à l'inverse des deux autres, comporte un écueil qu'il nous fallait éviter : celui de traiter l'iconographie hors du contexte initial. C'est pourquoi, nous référant à la démarche panowskienne, nous lui avons donné une dimension iconologique, lorsque cela a été possible. Les types d'œuvres étudiés sont variés : peintures et sculptures, mais bien plus encore le grand nombre d'estampes conservées qui autorisent un examen aisé et bien documenté de notre sujet. Celles-ci peuvent servir de témoins, au sens où elles restent les seules traces d'œuvres irrémédiablement disparues. Néanmoins, il s'agit là de créations des XVIIe et XVIIIe siècles, laissant à penser qu'il ne reste rien

de la production des artistes du Moyen Âge ou qu'elle fut inexistante. La réponse n'est pas si nette car nous croyons pouvoir retrouver les prémices de cette expression dans les sceaux.

En effet, une même définition peut s'appliquer indifféremment aux estampes et aux sceaux (et aussi aux enseignes de pèlerinages) : « moyen permettant de reproduire avec exactitude des images, par le moyen d'une matrice ». En outre, toutes ces images sont, dans la presque totalité des exemples, accompagnées de légendes et servent (sauf pour les enseignes) d'illustration à un texte. Ainsi, le sceau affirme-t-il l'identité visuelle du sigillant en même temps qu'il tient lieu de signature. Dès lors, l'image figurant sur le sceau constitue bien l'illustration d'un texte.

Le mode de diffusion diffère pourtant. La matrice du sceau permet la reproduction d'une image à un stade « artisanal ». Le sceau accompagne un document rédigé dans des circonstances précises, et l'authentifiant n'est produit qu'à un très petit nombre d'exemplaires sur une durée variable. En outre, la cire destinée à recevoir l'empreinte est une matière périssable favorisant sa disparition. Certes, la surface dont dispose le graveur de sceau est moindre que celle mise à la disposition du dessinateur. Toutefois, les sceaux, comme les estampes, sont porteurs d'un fragment de récit (ou d'une effigie) destiné à circuler, ce qui suffit à en montrer l'importance dans le cadre d'une étude en histoire de l'art. L'ensemble de ces objets, sceaux et estampes, nous permettra d'évoquer les missions de l'ordre et les représentations des saints.

Une liste présentant les trois cent huit sites européens figure en annexe. Le corpus, conçu comme une synthèse regroupant à la fois les informations historiques et artistiques, mais aussi les renseignements concernant les artistes, figurait dans notre thèse et donnera sans doute lieu à une publication sur internet. Chaque site y figure, lorsque les informations le permettent, dans une notice détaillée. En outre, une bibliographie propre à chaque couvent se retrouvera naturellement dans le corpus. Nous n'avons cependant retenu que les ouvrages significatifs et directement en rapport avec le sujet, ce qui explique que les ouvrages ne faisant que mentionner le couvent n'ont pas été retenus. En raison de leur caractère spécifique, ces références sont rarement reprises dans la bibliographie générale figurant ici.

*

* *

1ère partie

L'ordre de la Sainte-Trinité pour la Rédemption des captifs : une mission originale

« Par leur première constitution, les Trinitaires ne pouvaient manger que des légumes et du laitage. Et pourquoi cette vie rigoureuse ? Parce que plus ces Pères se privaient des nécessités de la vie, plus il restait de trésors à prodiguer aux Barbares ; parce que, s'il fallait des victimes à la colère céleste, on espérait que le Tout-Puissant recevrait les expiations de ces religieux, en échange des maux dont ils délivraient les prisonniers ».

René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*,
IVe partie, livre 6, chapitre 2.

Une expérience singulière

La fondation de l'ordre des Trinitaires, en 1198, résulte de la rencontre de deux hommes, Jean de Matha et Félix de Valois, chacun porteur d'une tradition spirituelle marquant le siècle : les écoles canoniales et l'érémitisme. De leur expérience naquit une nouvelle institution qui se voit assigner une mission originale, celle de racheter les captifs.

Cette vocation témoignait de deux préoccupations du temps, les croisades et les hérésies, dualité de réalités qui recouvraient une finalité commune. En effet, la distinction que nous opérons aujourd'hui entre hérétiques et musulmans ne revêtait, à l'époque, qu'un seul et même aspect, celui de la lutte contre les infidèles, les ennemis du Christ. C'est ainsi que, sous le vocable générique d'hérétique, étaient regroupés tout à la fois les patarins puis les cathares, les vaudois, etc ... mais aussi les infidèles (musulmans et juifs). Ainsi, la libération du corps, temple de l'âme chrétienne, pouvait-elle apparaître comme la continuité des efforts fournis depuis alors un siècle pour arracher le tombeau du Christ des mains des infidèles. Dès lors, le rachat des captifs répondait bien à la nécessité de soustraire tout chrétien à l'influence néfaste de ces religions ou croyances contraires au dogme défendu par l'Église en vue de lui permettre d'accéder au Royaume éternel.

Cet objectif se retrouve dans la règle de l'ordre dont la rédaction bénéficia d'une patiente réflexion, et plus encore dans le titre de l'institution « Ordre de la Sainte Trinité pour la rédemption des captifs ». Celui-ci illustrait parfaitement la référence à la Trinité qui s'était manifestée au nouveau prêtre. Au sein du corps ecclésial, l'ordre devenait un instrument permettant la rédemption des captifs, mission répondant parfaitement à cette définition, résonnant des écrits d'Hugues de Saint-Victor, trouvée sous la plume d'Olivier Clément « [...] la vision trinitaire de l'homme est un appel à l'unité dans la singularité absolue.[1] »

Enseignement monastique et expérience érémitique à l'origine de la constitution de l'ordre trinitaire

Le contexte historique

Provençal, rejeton d'une famille noble, Jean de Matha naquit en 1154 ou plutôt en 1160, à Faucon, petit village situé près de Barcelonnette (Alpes-de-Haute-Provence). Il était donc sujet de l'empereur[2]. Sa famille s'était illustrée dans la lutte contre les Maures. Ses parents l'envoyèrent, très jeune, à Aix-en-Provence pour y recevoir les bases d'une éducation qu'il poursuivit ensuite chez les Victorins de Marseille. Plus tard, il se rendit à Paris où il continua sa scolarité à Saint-Victor[3]. C'est à cette époque que Jean de Matha côtoya Lothaire de Segni (vers 1160-1216), le futur pape Innocent III (1198/1216). Le grade de docteur en théologie couronna ses études et peut-être enseigna-t-il lui aussi. Est-ce lui d'ailleurs qui est parfois identifié sous le nom de « Maître Jean le Provençal » ? De son côté, le père Prat se fondait sur Albéric pour l'identifier à ce Jean de France

---

[1] Clément (Olivier), *Le visage intérieur*, coll. Le monde ouvert, Paris, Stock, 1978, p. 109.

[2] Et non « Français », comme on le lit encore trop souvent.

[3] Si les deux institutions portent le même nom, elles n'appartiennent pas à la même institution. Saint-Victor de Marseille a été fondé par Jean Cassien, vers 415-436, et connut un grand rayonnement sous l'abbatiat de Richard (1079-1108), puis sombra dans la décadence. Saint-Victor de Paris, fondé par Guillaume de Champeaux vers 1108, est géré par des chanoines réguliers. Son enseignement se caractérisa par deux éminentes personnalités du XIIe siècle : Hugues (vers 1096-1141) et Richard († 1173).

qui devint collègue de son ancien maître, Pierre de Corbeil († 1222)[1]. Pourtant, aucun texte de sa main n'a été identifié à ce jour.

➜ 1. *La première messe de Jean de Matha*, sceau de la maison du Faÿ (premier type), en 1279, cire, 49 ; 31 mm, document conservé aux Archives nationales, Paris, moulage coll. des sceaux D 9807.

Le 28 janvier 1193, jour de la seconde fête de sainte Agnès, Jean de Matha célébra sa première messe devant de nombreuses personnalités ecclésiastiques dont l'évêque de Paris, Maurice de Sully († 1198). Au moment de la célébration de l'Eucharistie, un miracle se produisit : le Christ apparut au célébrant entre deux captifs. Cet événement considérable fut consigné plus tard. La version la plus ancienne qui nous soit parvenue est sans doute la suivante :

> « ... Le jour où il devait célébrer arriva ; à cette célébration assistaient toutes les sommités de Paris. Il célébra donc et lorsqu'il parvint à la secrète de la messe, il demanda au Seigneur que, si tel était son bon plaisir, il lui montrât dans quel ordre il devait entrer pour faire son salut. Et en levant les yeux au ciel, il vit la Majesté de Dieu et Dieu qui tenait par la main deux hommes aux jambes enchaînées dont l'un était noir et laid, l'autre maigre et pâle ... »[2]

➜ 2. *Le Miracle des Trinitaires*, sceau du ministre général, en 1238, 1256 et 1260, cire, ∅ 50 mm, document conservé aux Archives nationales, Paris, moulage coll. des sceaux D 9806.
(© Cliché Atelier photographique des Archives nationales)

Ainsi cette apparition révélait-elle, aux yeux de celui qui en fut gratifié, l'essence même de sa mission. La glorieuse devise de l'ordre : « Voici l'ordre approuvé non par l'action d'un saint, mais seulement par le Dieu suprême[3] », y résonnait comme un manifeste. En outre, cette phrase renforçait le dogme de la Trinité, et son action, face aux infidèles, musulmans et juifs, qui le rejetaient. De même, la croix adoptée comme symbole de l'ordre rappelait l'appartenance à l'Église. Enfin, le geste libérateur du Christ vis-à-vis des deux captifs enchaînés montrait le chemin à suivre.

En effet, les circonstances durant lesquelles le miracle était sensé s'être passé sont hautement symboliques, puisqu'il se manifesta lors de la célébration eucharistique. Or, la transsubstantiation était farouchement combattue par les hérétiques, même au sein de l'Église, notamment sous la plume d'un Bérenger (vers 1000-1088) qui avait repris les positions de Ratramne († 868).

Il fallut pourtant attendre cinq ans pour que la création de l'ordre vît le jour. Après sa première messe, Jean de Matha décida de se retirer du monde pour réfléchir aux conséquences de la grâce divine dont il venait d'être gratifié. Il n'était pas rare à l'époque que l'on décidât de se réfugier dans la solitude pour y méditer, durant une période variable, afin de racheter ses péchés. Pour une raison qui nous échappe encore aujourd'hui, il se rendit dans une forêt du Valois, où il fut accueilli par un

---

[1] Prat (père Jean-Marie S.J.), *Histoire de saint Jean de Matha et de saint Félix de Valois ..., avec des notes savantes*, Paris, Poussielgue-Rusand, 1846, p. 24. En revanche, les représentations post-tridentines de Jean de Matha le montrent refusant le titre de docteur.

[2] Anonyme, *Hoc fuit initium*, in Registre de la Perrine, Paris, Bib. nat., ms. lat. 9753, f° 10v°-11r°, in Knecht (Thierry), *Les Trinitaires, huit siècles d'histoire*, s. éd., s. l., 1993, p. 18.

[3] « *Hic est ordo approbatus non a sanctis fabricatus sed a solo summo Deo* ».

ermite du nom de Félix. Son ermitage était situé sur une voie secondaire du Chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle reliant Soissons à Meaux. Peut-être un pèlerin avait-il fait l'éloge de l'anachorète à l'abbaye de Saint-Victor ? Quoi qu'il en soit, l'existence de Félix resta longtemps controversée. Les pères bénédictins considérèrent même qu' « il n'a[vait] pas existé ailleurs que dans l'imagination d'auteurs trinitaires en mal de procurer la gloire de leur Ordre. »[1]

Paul Deslandres avait lui aussi contesté son existence, mais revint par la suite sur sa première opinion. D'ailleurs, une inscription relevée au début du XXe siècle est à mettre au crédit de l'existence de Félix de Valois. Les auteurs du relevé précisent qu'elle datait du XIVe siècle, bien que les termes laissent plutôt supposer qu'elle avait été gravée au XVIIe siècle[2]. Elle mentionnait bien Félix de Valois comme co-fondateur de l'ordre. La polémique continue encore de nos jours[3]. Si les documents manquent pour nous assurer de son existence, la rédaction même de la règle incite fortement à penser que l'influence de l'érémitisme ambiant qui l'inspire peut être le fait d'un anachorète, Félix ou un autre.

Les récits hagiographiques nous relatent que Félix de Valois était d'origine royale. Il naquit en 1127 de l'union de Raoul Ier de Vermandois († 1152) et d'Éléonore, nièce du comte Thibaud II de Champagne († 1152). Son nom de baptême était Hugues. Il aurait fréquenté Bernard de Clairvaux et aurait bénéficié de l'éducation des moines cisterciens. Plus tard, il aurait accompagné Philippe II Auguste (1165-1180/1223) lors de la IIIe croisade et se serait occupé des malades dans les hôpitaux de Terre sainte. À son retour en Occident, il changea son prénom pour celui de Félix, réputé plus humble. Il décida alors de se fixer dans un ermitage qu'il fonda dans la forêt de Montigny-l'Allier, près de La Ferté-Milon (Aisne). Par ailleurs, on retrouve à plusieurs reprises la présence d'un Félix auprès de Jean de Matha qui agissait en tant que second, est mentionné en qualité de ministre du

---

[1] Bénédictins de Paris, *La vie des saints et des bienheureux,* t. XI, Paris, éd. Le Touzey et Ané, 1954, p. 669.

[2] Loisne (Comte A. de) et Rodière (R.), *Épigraphie du département du Pas-de-Calais*, t. VII, *Épigraphie ancienne de la ville d'Arras*, Fontenay-le-Comte, Henri Lussaud, 1925, p. 662 et suivantes. L'inscription, en grosses lettres, était placée au-dessus du grand portail d'entrée du couvent. En voici le texte : « Lan onze cens nonante huict, l'ordre de la Ste Trinité et rédemption des captifs eut son commencement soubz Innocent IIIe pappe de Rome, par saint Jean de Mathe et saint Félix de Valois. L'an douze cens dix neuf, l'église et maison de ceens fut bastie sous Phles Auguste, Roy de France, et l'an douze cens quarante six, soubz St Loys, Roy de France et Robert son frère, premier comte d'Arthois, Hughues de Vienne, archevesque de Besançon, dédia ceste église et consacra le grand autel de l'authorité de Monseigneur Hannibal, cardinal de Napple, et du cardinal de Clermont, où ils furent tous présens à la grande messe avec plusieurs évesques, comme aussy abbés. » Hormis sa datation, cette inscription, comme le relèvent les auteurs, comporte une erreur de chronologie. Hugues de Vienne était évêque de 1333 à 1355, ce qui est conforme à la date de construction de l'église qui débuta en 1340 pour être bien consacrée six ans plus tard. Toutefois, si cette inscription date du XVIIe siècle, comme le suppose le Père Bonifacio Porres Alonso que nous remercions ici pour son information, elle résulte peut-être d'une retranscription d'une mention plus ancienne. On sait en effet que les Trinitaires abandonnèrent le couvent médiéval lors du siège de la ville en 1640 et qu'après une installation provisoire au centre de la ville, ils rebâtirent couvent et église à partir de 1700.

[3] Citons deux articles. Celui de Molin (J.-B.), « Y a-t-il eu un saint Félix de Valois ? », *Bulletin de la société d'histoire et d'art du diocèse de Meaux*, n°12, 1961, p. 90, s'attache à démontrer que les Trinitaires se sont appuyés sur un faux pour prouver cette existence. Au contraire, l'article de Chaurand (J.), « Saint Félix de Valois : l'épreuve de l'onomastique », *Bulletin de la société d'histoire et d'art du diocèse de Meaux*, n°12,1961, p. 166-169, démontre que l'existence d'un faux constitue un « terminus a quo » historique qui s'appuie sur la réalité d'un culte antérieur. Pour prouver l'ancienneté de ce culte, il propose d'étudier, dans la mesure où les documents sont disponibles, les fréquences du nom Félix comme nom de baptême sur une période s'étendant du XIIIe au XVIe siècle. Dernièrement, Michel Bur a repris l'étude généalogique du personnage pour confirmer son existence. Cf. Bur (Michel), « Enquête sur Hugues-Félix de Valois, cofondateur de l'ordre des Trinitaires », *La Champagne médiévale*, s. l., Dominique Guéniot, 2006, p. 643-650.

couvent de Marseille (1208), puis de Cerfroid[1], accréditant bien son existence, tout comme certains points de la règle s'inspirant résolument de l'érémitisme.

C'est donc cet homme, alors âgé de soixante-six ans, que rejoignit Jean de Matha en 1193. Cinq ans avaient passé lorsqu'un autre événement miraculeux gratifia les deux protagonistes. Alors qu'ils s'entretenaient près de la source qui les approvisionnait en eau, un cerf blanc leur apparut, portant une croix rouge et bleue entre les bois. Ce phénomène décida Jean à raconter sa première vision à son compagnon. Alors, d'un commun accord, ils décidèrent de fonder un ordre nouveau consacré au rachat des captifs et d'en soumettre le projet au pape Innocent III. Deux raisons furent sans doute à l'origine de cette démarche exceptionnelle.

➜ Planche I

Tout d'abord, la décision de faire approuver la règle de la nouvelle fondation par le pape et non par l'évêque du lieu, suggérant la volonté de lui donner une vocation universelle[2]. Ensuite, Jean de Matha et Lothaire de Segni se connaissaient ; ils furent même, comme le laisse supposer la légende, condisciples chez les Victorins de Paris[3]. Tous deux étaient nés la même année. Lothaire fit effectivement ses études à Paris, ce qui expliquera son soutien à la création de l'Université de cette ville.

Pourquoi Félix s'était-il joint à cette aventure ? Il peut paraître surprenant qu'un ermite décide de rejoindre une communauté. En effet, il aurait pu simplement se contenter d'inspirer la règle. Une telle décision n'était pas rare à l'époque : souvent, après une période plus ou moins longue, les ermites souhaitaient revenir dans le monde ou rejoindre une communauté constituée. Les deux religieux se rendirent donc à Rome où ils arrivèrent en mai 1198 pour présenter au pape la règle du futur ordre. Le trajet dut être éprouvant pour Félix qui était un vieillard de soixante-et-onze ans. Cependant, cette première mouture ne donna pas satisfaction à Innocent III qui proposa à ses deux visiteurs de prendre conseil auprès de l'évêque de Paris, Eudes de Sully (vers 1165-1208), et de l'abbé de Saint-Victor, Absalon († 1203) pour établir une nouvelle version. Celle-ci fut transmise à Rome et approuvée en cour pontificale, le 25 novembre de la même année, jour de la sainte Catherine. La double protection de sainte Agnès et de sainte Catherine, sous laquelle s'était placé l'ordre, résultait donc de deux dates importantes, respectivement le 28 janvier et le 25 novembre. En souvenir, une représentation de sainte Catherine figure sur le sceau du ministre de la maison de Douai, apposé en 1260[4].

Les Trinitaires : un ordre « bifrons »

Très schématiquement, on peut dire que la plupart des institutions religieuses ont été inspirées par un religieux qui concrétisait ses réflexions sur l'état de l'Église par une nouvelle fondation. En

---

[1] Région de Picardie, département de l'Aisne, arrondissement de Château-Thierry, canton de Neuilly-Saint-Front, commune de Brumetz. L'existence du couvent est mentionné encore au XIXe siècle dans les dictionnaires géographiques ou statistiques du département. Cf. par exemple Girault de Saint-Fargeau (E.), *Dictionnaire géographique de toutes les communes du département de l'Aisne*, 1ère éd. 1830, rééd. s. l., Les éditions du Bastion, 2003, p. 41.

[2] En 1215, saint François d'Assise suivra l'exemple de Jean de Matha lors de la fondation de sa propre institution.

[3] On sait que Lothaire de Segni suivit aussi l'enseignement de Pierre de Corbeil tout comme celui de Pierre le Chantre, le principal théologien de Paris à cette époque. Sur ce dernier point Cf. Baldwin (John W.), *Paris, 1200*, [Paris], Flammarion, département Aubier, collection historique, 2006, p. 112.

[4] Liez (Jean-Luc), « Les sceaux de l'ordre des Trinitaires. Approche iconographique et catalogue », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 1992-1993, n°62-63, n°22, p. 86 et ill. 6 p. 85. Il faut bien reconnaître sainte Catherine plutôt que la Vierge, comme indiqué par erreur.

revanche, l'ordre des Trinitaires fut inspiré par une vision qui se manifesta à Jean de Matha lors de sa première messe. Pourquoi donc parler d'ordre bifrons ? La réponse est à rechercher dans la personnalité des deux fondateurs qui marquèrent, chacun très profondément, les fondements même de l'ordre, et notamment la rédaction de la règle. Dès lors, nous pouvons voir plus précisément l'influence de Jean de Matha dans les articles de la règle renvoyant à l'enseignement de Saint-Victor. De même, l'ascendant - justifiant par là son existence même - de Félix de Valois se matérialisait à travers la rigueur de la règle, évoquant tout à la fois Cîteaux et le dénuement de la vie érémitique. De la confrontation de ces deux expériences résulta la position originale qu'ils prirent en refusant l'opportunité de fonder un ordre militaire. Ils prévoyaient toutefois un accueil hospitalier pour l'indispensable prise en charge des captifs rachetés. En refusant l'expérience militaire des Templiers, autre institution champenoise fondée cent ans plus tôt par Hugues de Payns, les Trinitaires répondaient plus parfaitement aux préoccupations nouvelles de la société.

L'influence de Jean de Matha

L'influence de Jean de Matha s'observe sur plusieurs points. Le premier, et non le moindre, concerne la raison d'être de l'ordre : le rachat des captifs chrétiens. De l'invocation de la Sainte Trinité découle cette mission même. Affirmer le mystère de la Trinité face aux infidèles constitue, on l'a vu, un véritable manifeste.

Il faut d'ailleurs voir, dans l'affirmation de la Sainte Trinité, l'influence de l'enseignement de Saint-Victor. Hugues († 1141) et Richard († 1173), deux théologiens auxquels reste attaché le nom de leur école, avaient particulièrement étudié ce dogme. Richard rédigea le traité *De Trinitate* où il développait l'idée de la Trinité, objet suprême de la contemplation, que l'on atteignait par l'investigation rationnelle, l'étude de l'Écriture et l'amour envers le prochain. Raymonde Foreville et Jean Rousset ont donné une définition très précise de cet enseignement : « Par la méthode victorine de la méditation contemplative, l'âme s'élève à considérer Dieu dans ses œuvres, dans son image créée, dans sa nature connue par la Foi, et jusque dans la Trinité de ses personnes, objets de la révélation. L'oraison victorine, moins discursive qu'intuitive, est, dans ses degrés les plus élevés, une oraison mystique, une contemplation du mystère divin par excellence.[1] »

On comprend qu'un tel enseignement ait pu marquer profondément Jean de Matha. De son côté, Lothaire de Segni, alors qu'il était encore cardinal, s'intéressa aussi au dogme de la Trinité. Il publia deux ouvrages fondamentaux traitaient en partie du sujet, l'*Organisation de la Messe* (*Ordo missæ*) et le *Saint Mystère de l'autel* (*De sacro altaris mysterio*) où il codifia notamment le signe de croix matérialisé par les trois doigts joints symbolisant la Trinité[2].

Cette affirmation propre à l'ordre restait une originalité au sein de l'Église qui tardait à instaurer la célébration de la Trinité. Il fallut attendre le concile d'Arles en 1260, pour que ce culte se répandît en France tout d'abord, puis à partir de 1334, à l'ensemble de la chrétienté, sous l'impulsion du pape Jean XXII (1316/1334).

Un autre point renvoyait au séjour parisien de Jean de Matha qui avait pu se familiariser avec les usages Victorins. Il s'en souvint lors de la rédaction de sa règle. En effet, les deux derniers articles font explicitement référence à l'usage de Saint-Victor : ils concernent le rythme des oraisons et la tonsure des clercs. En revanche, les laïcs devaient porter la barbe tout en la laissant pousser modérément. Nous ne savons cependant pas si ces références remontent à l'ébauche de la

---

[1] Foreville (Raymonde) et Rousset (Jean), « La vie chrétienne dans la seconde moitié du XIIe siècle », *Histoire de l'Eglise*, t. IX, *Du premier concile de Latran à l'avènement d'Innocent III (1123-1198)*, 2e partie, Paris, Bloud et Gay, 1953, p. 358-359.

[2] *Idem*, p. 333-334.

règle ou s'il s'agit d'ajouts proposés pour la version approuvée. Bien plus, l'enseignement de Saint-Victor se retrouve dans la conception iconographique des premières images produites pour l'ordre.

Il faut remarquer que sur les tableaux des XVIIe et XVIIIe siècles, les religieux négociant le rachat d'esclaves avec les musulmans portent très souvent la barbe[1]. Pour les orientaux, cet ornement, signe de dignité, revêtait une grande importance. Pour surprenant que soit le port de la barbe par des religieux occidentaux, cet attribut devait faciliter les tractations engagées par les Trinitaires assurant des rédemptions. Une tradition, peut-être orale, circulait au sein de l'ordre pour rappeler cette particularité.

L'ascendant de Félix de Valois

Les articles de la règle concernant la vie quotidienne semblent bien avoir été influencés par Félix de Valois lui-même. Ils sont fortement imprégnés des expériences érémitiques du XIIe siècle. Selon ces prescriptions, les premiers Trinitaires devaient se nourrir frugalement (pain, féculents, légumes verts, huile, œufs, lait, fromages et fruits qu'ils avaient le droit d'acheter) (article XIII). Seuls les malades avaient droit à la viande, au poisson et au vin. Le régime alimentaire était adouci dès lors que les religieux entreprenaient un voyage. Expression de la rudesse de la vie des compagnons des fondateurs, l'article XVIII rappelait l'injonction de l'Apôtre : « Qui ne travaille pas, ne mange pas »[2].

L'article IX interdisait aux religieux d'aller à cheval, animal réservé aux combattants et aux élites. Ils devaient utiliser des ânes. Même si, en général, les clercs ne devaient pas monter à cheval, cette pratique devait être singulière, car le surnom de « frères aux ânes » leur fut donné dès l'origine. Quelle explication donner à une obligation si contraignante ? Etait-ce un rappel des exigences érémitiques de l'époque ou de l'entrée du Christ à Jérusalem, le dimanche des Rameaux, événement qui ouvrait le cycle de la Passion ? S'agissait-il tout simplement d'une volonté de se démarquer des ordres militaires ? Les Trinitaires, fondés pendant les croisades, n'étaient pas des moines guerriers, on va le voir. Fallait-il donc mettre en rapport le choix de l'âne avec ce Proche-Orient où les religieux devaient assurer leur difficile mission ? Selon Thierry Hentsch, les populations chrétiennes et juives vivant sous la « protection » des musulmans étaient soumises à un statut spécial dont les exigences variaient selon les contrées et les époques. Il leur était, par exemple, interdit de porter l'épée et de monter à cheval. Ils devaient aussi revêtir des vêtements spéciaux[3].

Le refus de l'option militaire

Les croisades engendrèrent la naissance d'ordres militaires destinés à maintenir la présence des croisés en Terre sainte. Au début du XIIe siècle, l'ordre des Hospitaliers fut fondé en 1113. Quelques années plus tard, en 1119, un Champenois, Hugues de Payns fonda, à Jérusalem, l'ordre des Templiers dont la règle s'inspirait partiellement de celle des Cisterciens. Bien qu'étant un ordre hospitalier, c'était surtout un redoutable instrument de guerre.

---

[1] Chez les Byzantins par exemple, les intellectuels et l'Église considéraient que la barbe était un signe de dignité indispensable. Le port de la barbe était d'ailleurs un point important marquant la différence entre les deux Églises. Voir Chastel (André), *L'Italie et Byzance*, Paris, éditions de Fallois, 1999, p. 198. Rappelons également que pour les juifs comme pour les musulmans le port de la barbe révèle la même importance.

[2] Saint Paul, *Deuxième lettre à Timothée*, III, 7-12.

[3] Hentsch (Thierry), *L'Orient imaginaire, la vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Arguments, 1988, p. 47.

Cependant, afin de juguler la captivité des chrétiens en terres musulmanes, l'Église avait bien tenté, dès le XIIe siècle, de créer des ordres chargés du rachat des captifs[1]. Parmi ces tentatives, on peut citer l'ordre de Montjoie (1170), absorbé par celui de Calatrava au début du siècle suivant, ou encore celui de la Rédemption créé par les religieux de Saint-Géniès en 1194. Ce ne furent là que des expériences sans lendemain. En revanche, l'ordre des Croisiers, fondé près de Huy (Belgique) vers 1210-1230, connut une lente progression du XIIIe au XVe siècle. L'implantation de cette nouvelle institution concurrente dans une ville que les religieux avaient rejoint en 1207, les conduisit sans doute à transférer leur établissement vers Bastogne en 1241.

Le refus de l'option militaire apparaît comme le résultat d'une réflexion menée sur l'état de la Chrétienté à l'époque et sur les perspectives limitées de la viabilité des États latins d'Orient. Par ailleurs, le centre de l'ordre, Cerfroid, est très éloigné de la Méditerranée, ce qui rendait moins prégnante la menace musulmane. Dans ces conditions, la Terre sainte ne constituait pas une priorité pour lui. Pourtant, originale, la démarche des Trinitaires l'est assurément. En effet, vingt ans après l'approbation de leur règle, un autre ordre va naître qui privilégiera, lui, l'option militaire à ses débuts : les Mercédaires.

Les grands rivaux : les Mercédaires

Au rapide succès des Trinitaires répondit la fondation de l'ordre de la Bienheureuse Vierge Marie de la Merci pour la Rédemption des captifs (les Mercédaires), fondé en 1218 à Barcelone par Pierre Nolasque. Il s'agissait à l'origine d'un ordre militaire s'inscrivant dans l'esprit des hospitaliers. L'aide du roi d'Aragon, Jacques Ier le Conquérant (1213/1276) fut assurément décisive. Ce caractère se retrouvait dans l'organisation des relations entre les religieux ou de leur mission, spécialement les articles XX et XXI, consacrés au rachat des captifs[2]. Moins novateurs que les Trinitaires, puisqu'ils furent un ordre militaire au début de leur histoire, les Mercédaires étaient les héritiers directs des croisades. Leur règle fut rédigée tardivement en 1272. L'austérité marqua aussi les débuts de l'ordre, car le fondateur, Pierre Nolasque, fit appel aux conseils du dominicain Raymond de Peñafort († 1275), lors de la création de son institution en 1218, soulignant aussi la participation des Mercédaires à l'Inquisition.

Autre différence avec les Trinitaires qui choisirent de donner une dimension universelle à leur ordre en le faisant approuver par le pape, les Mercédaires le plaçaient sous la protection des rois d'Aragon, intégrant même les armoiries du royaume aux leurs. Un siècle après leur fondation, l'ordre connut des dissensions internes qui aboutirent à une scission. En 1318, l'ordre fut dirigé par un prêtre, tandis que les chevaliers rejoignirent l'ordre de Montesa[3] créé un an auparavant par le roi Jacques II le Juste (1264-1291/1327), roi d'Aragon, pour prendre la suite des Templiers.

La rapide extension des Mercédaires, essentiellement présents dans le sud de la France et en Aragon, s'opposa rapidement à celle des Trinitaires. La concurrence, qui se manifestait lors des quêtes, s'exacerbait lorsque les institutions étaient toutes deux présentes dans les mêmes villes. Les premiers étaient déjà présents à Narbonne depuis 1245, lorsque les seconds s'y installèrent seulement en 1273, ce qui dut nécessairement affecter les collectes de fonds. À Toulouse, les deux institutions bénéficièrent de peu de legs au début de leur installation, mais la tendance s'inversa au XVe siècle, ce qui s'expliquait par la désaffection des pèlerinages lointains. Les dons pour le rachat des captifs augmentèrent alors, remplaçant les frais engagés pour les voyages. Cependant, malgré

---

[1] Sur cette problématique, on pourra consulter l'article de Buresi (Pascal), « Captifs et rachat de captifs. Du miracle à l'institution », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°50, 2007, p. 113-130.

[2] Brodman (James William), *Ransoming captives in Crusader Spain, The order of Merced on the Christian-Islamic Frontier*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1986, p. 134.

[3] L'ordre de Montesa se développa essentiellement dans le royaume de Valence.

leur emplacement très favorable au centre de la ville, les Trinitaires recueillaient moins de fonds que les Mercédaires[1].

La confrontation entre les deux ordres crût encore au siècle suivant, principalement en France et en Espagne. En 1527, Charles Quint se posa même en médiateur : il offrit aux deux parties la signature d'un traité en dix-sept articles « pour la paix et la tranquillité des Parties » que devaient signer trois religieux de chaque ordre, le 30 juillet 1527, mais le projet resta sans suite[2]. En France, Henri II (1519-1547/1559) se décida à partager le territoire entre Trinitaires et Mercédaires, avec pour seul motif, une meilleure répartition des quêtes qui se faisaient de moins en moins rentables.

De son côté, pour aider les Trinitaires dans leur collecte de fonds, l'Église accorda un certain nombre d'indulgences aux fidèles, système dont bénéficièrent également les deux ordres rédempteurs. Cependant, la coexistence contribuait toujours à la raréfaction des dons destinés au rachat des captifs. Louis XIII (1601-1610/1643) réussit, là où Henri II n'avait pu aboutir. Par un arrêt du 6 août 1638, il partagea le territoire entre les deux institutions pour ce qui concernait les quêtes. Les termes de cet arrêt durèrent jusqu'au règne de Louis XV (1710-1715/1774). Mais ces dispositions ne s'appliquaient pas aux branches qui naquirent après le concile de Trente : ainsi, les Trinitaires déchaussés ne purent quêter lors de leur premier séjour à Marseille.

La règle initiale et ses modifications

En quoi la règle des Trinitaires était-elle originale ? Plus que sa rédaction qui s'inspirait des expériences antérieures et suscita d'autres expériences[3], la mission qu'elle annonçait faisait sa spécificité. Attardons nous sur la règle initiale, promulguée en 1198. Les modifications ultérieures seront évoquées plus loin. La lecture montre que les rédacteurs l'ont écrite sans souci de logique organisationnelle, c'est-à-dire que les articles traitant de sujets proches sont répartis au fil du texte sans rapprochement des idées. Afin d'en faciliter la lecture, nous les avons regroupé thématiquement mais examinons auparavant l'organisation de l'ordre.

Les maisons

Les articles de la règle ne s'étendaient guère sur l'organisation interne de l'ordre. Très curieusement, les rédacteurs utilisèrent deux mots pour désigner la nouvelle institution. Le mot « ordre » était utilisé dans le préambule, tandis que l'article premier parlait de « maison » de la Sainte Trinité. Si la première référence renvoie à l'institution approuvée par l'Église, la seconde renvoie à son organisation interne. L'usage de ces deux dénominations mérite que l'on s'y attarde.

➜ 3. Le couvent de La Gloire-Dieu, état en 1992 (Champagne, Aube)

---

[1] Nucé de Lamothe (Marie-Simone), « Piété et charité publique à Toulouse de la fin du XIIIe au milieu du XVe siècle, d'après les testaments », *Annales du Midi*, t. LXXVI, 1964, fasc. 1, p. 37.

[2] Deslandres (Paul), *L'ordre trinitaire pour le rachat des captifs*, t. I, Toulouse, éd. Privat, 1903, p. 357 et sqq.

[3] Il s'agit principalement de la règle des Franciscains. Cette « filiation » n'échappa pas à Francesco Grandi (1831-1891) qui peignit, sur la paroi droite du chœur de la basilique Saint-Jean-de-Latran à Rome, une scène montrant Jean de Matha, la croix de la branche déchaussé cousue sur la poitrine, présentant François d'Assise au pape : *Innocent III approuve la règle franciscaine*. Voir Pietrangeli (Carlo), *San Giovanni in Laterano*, Florence, Nardini ed., 1990, ill. p. 254 (haut). Cette peinture illustre la présentation, en 1210, du chef de la fraternité des « Frères mineurs » à Innocent III qui l'approuva verbalement et non pas l'approbation de la *Regula bullata* qui n'intervint qu'en 1223, sous le pontificat d'Honorius III.

Tout d'abord, une description nous restitue l'aspect du premier sceau de l'ordre. Il était attaché à une bulle de 1203, connue par un *vidimus* rédigé en 1270 par le notaire Jean de Portalis, et adressée à Jean de Matha, ministre de la maison de la Sainte Trinité de Cerfroid (*Domus Sancte Trinitatis Cervifrigidi*). Cette mention est reprise dans la légende du sceau décrit par l'officier ministériel. Faut-il considérer à la suite du père Marchionni que le terme « maison » (*Domus*) est synonyme de celui d'ordre (*Ordo*) dans les premières années de la fondation[1] ? Ou est-ce une erreur de transcription qui peut s'expliquer par une omission du notaire ou encore la volonté explicite de donner une dimension conviviale à la communauté ? Sans écarter tout à fait cette approche, il faut y voir l'influence de l'esprit évangélique. En effet, certains articles de la règle regroupent sous le même vocable de « frères », à la fois les clercs et les laïcs. Leur réunion sous un même toit souligne la notion de fraternité universelle prêchée par le Christ lui-même[2]. D'ailleurs, Jean de Matha n'utilisa que le titre de ministre de la maison de Cerfroid ou du couvent romain Saint-Thomas-in-Formis. Le terme de ministre général s'imposa plus tard pour désigner le successeur du fondateur.

Dès les premières années du XIIIe siècle, les fondations de couvents se firent très nombreuses, ce qui nécessita de prévoir un échelon intermédiaire entre le ministre général et le reste de la communauté : les provinces. Il est intéressant de noter que cette modification intervenait au moment où l'Université mettait en place le système des « nations » en son sein. À partir de 1219, les maîtres ès arts, en raison de leur nombre, décidèrent de se regrouper en « nations ». Cela était rendu nécessaire en raison de l'insécurité et des tentations engendrées par la grande ville. Le premier témoignage de l'existence d'une « nation » se trouve dans des bulles d'Honorius III datant de 1219 et 1222[3]. Quatre « nations » furent constituées : France, Picardie, Champagne et Normandie.

➜ Carte n°2 (attention, peut-on remplacer le 2 par le "1" ?, j'ai inversé l'ordre des deux cartes, merci)

Cette organisation inspira, nous semble-t-il, celle des Trinitaires qui décidèrent la création d'une charge nouvelle de ministre provincial, fonction que la règle ne prévoyait pas. Quatre provinces furent alors créées : la Champagne, la Picardie, la Normandie et la France. La mise en place se fit d'ailleurs aussitôt. Le sceau « dans le royaume de France » apposé en 1221 en apporte la preuve. L'annonce du sceau, précisée par l'intitulé de l'acte, parle de Lambert, ministre dans le royaume de France, qui avait la faculté d'engager l'ordre par sa signature[4], alors même que Guillaume l'Écossais assumait la charge suprême de l'ordre, sans doute depuis Rome. Tout nous

---

[1] Marchionni (I.), *Note sulla storia delle origini dell'ordine della SS. Trinità*, Rome, Arti Grafiche dei Fiorentini, 1973, p. 312-313.

[2] Cette organisation annonce peut-être celle de l'ordre des Humiliés dont la constitution fut approuvée en 1201 par Innocent III. Elle les organise en trois branches dont les deux premières peuvent être considérées comme des structures religieuses :

- un ordre religieux constitué de prêtres et de laïcs régi par une règle inspirée des usages bénédictins et canoniaux ;
- une communauté de laïcs, frères et sœurs, vivant dans des maisons séparées.
- la troisième branche concerne les laïcs (préfigurant les futurs tertiaires) qui sont mariés et ont la possibilité de prêcher dans les lieux de réunion. Cette branche est organisée selon un programme de vie, un *propositum.*

[3] C'est à partir de 1219 que les maîtres ès arts de l'Université de Paris, en raison de leur nombre, décidèrent de se regrouper en quatre « nations » (voir Baldwin (J. W.), *Philippe Auguste et son gouvernement, les fondations du pouvoir royal en France au Moyen Âge,* [Paris], Fayard, 1994, p. 434.). Cela était rendu nécessaire en raison de l'insécurité et des tentations qui ne manquaient pas de menacer des étudiants peu avertis des risques engendrés par la grande ville. Le premier témoignage de l'existence d'une « nation » se trouve dans des bulles d'Honorius III datant de 1219 et 1222. Voir aussi Moulin (Léo), *La vie des étudiants au Moyen Âge*, coll. Bibliothèque de l'histoire, Paris, Albin Michel, 1991, p. 120.

[4] Marchionni (I.), *op. cit.*, p. 298.

porte à croire qu'à l'époque, Lambert résidait à Étampes, résidence royale où la malheureuse Ingeburge de Danemark fut séquestrée pendant plusieurs années[1]. Le couvent parisien, installé au cœur du quartier Latin, qui accueillera bientôt la séance inaugurale de l'Université, avait bien été donné aux religieux en 1209, mais ils n'en reçurent la pleine propriété qu'en 1229. Le découpage gagnait aussi l'Espagne qui, dès 1221, s'organisa aussi en provinces comprenant la Castille et León (incluant le Portugal) et l'Aragon. À la fin du XVIe siècle, la Castille possédait vingt couvents, l'Aragon trente-et-un, et la Nouvelle Castille, constituée des territoires reconquis, dix-huit, ce qui nécessita une nouvelle adaptation des structures. Cette dernière province devint autonome en 1570.

La hiérarchie

L'article XXVII précise qu'il y avait deux catégories de ministres : le ministre majeur ou ministre général, et les ministres mineurs, ministres des couvents, qui devaient nécessairement être prêtres. S'agissant du titre donné aux supérieurs de l'ordre - le ministre - , il soulignait le souci d'humilité, comme le précise l'étymologie. Le ministre (de *minister*, serviteur en latin) était celui qui aidait le maître (*magister*) dans sa mission, référence directe à la parole du Christ : « je suis au milieu de vous comme celui qui sert[2] ». Par le choix de ce vocable, les Trinitaires se plaçaient donc comme serviteurs du Christ, fidèles en cela au message de la vision de leur fondateur qui leur intimait la voie à suivre[3].

À l'origine, les ministres généraux étaient élus par acclamation, puis au scrutin secret à partir de 1570. Les ministres mineurs pouvaient être déposés par le ministre majeur après consultation de trois ou quatre autres ministres (article XXX).

D'autres titres dont les sceaux permettent de dater approximativement l'apparition furent créés. Le sceau utilisé en 1253 mentionne le vice-ministre de l'ordre, fonction absente des règles et statuts. De même, la charge de prieur n'existait pas, alors que le ministre de Cerfroid la reprenait sur la légende de son sceau, apposé à un acte de 1303[4]. Ces appellations annonçaient-elles celle de vicaire général, deuxième personnage de l'ordre, ou celle de *custos* ou gardien, qui fut dévolue au ministre de Cerfroid, puis à celui de Meaux, à partir de 1374[5] ? Cette fonction était assurément très importante puisque plusieurs de ces *custodes* furent élus à la charge suprême : Jean de La Marche, Robert Gaguin ou encore Bernard Dominici.

Par ailleurs, la première rédaction de la règle ne s'étendait pas sur la manière dont l'ordre devait être organisé. Seuls étaient prévus les chapitres locaux et généraux. À côté de ceux-ci, un certain nombre de statuts, approuvés lors des séances des chapitres généraux, permettaient d'apporter des modifications à l'organisation interne de l'institution.

---

[1] Étampes se situe sur la route reliant les villes deux villes principales du royaume, Paris et Orléans. Entre 1142 et 1179, Louis VII résida à vingt-deux reprises au Palais du Séjour, nom de la résidence royale étampoise. Cf. Wingler (Clément), *Jour de marché. Le commerce à Étampes sous l'Ancien Régime*, Étampes, Archives municipales, 1997, p. 10. Aussi Bur (Michel), *Suger. Abbé de Saint-Denis, Régent de France*, Paris, Perrin, 1191, notamment le chapitre 5, intitulé « Iliade beauceronne », p. 79-91.

[2] Luc, XXII-17.

[3] Les prêtres exercent bien entendu un ministère, tout comme le roi.

[4] Apposé sur un acte de 1303 (Arch. nat., J 483 n°239, moulage D 9805 et D 9805 bis). Voir Knecht (Thierry), *Les Trinitaires, huit siècles d'histoire*, s. l., s. éd., 1993, p.30 et 31. L'auteur précise que ce titre était réservé aux maisons de moindre importance après que Cerfroid l'eut utilisé en premier. Dans le cas particulier du ministre de Cerfroid, ce titre soulignait la position de second personnage de l'ordre, ce qui s'explique par les fréquents voyages des ministres généraux au XIIIe siècle. En outre, un sceau utilisé en 1253 (Arch. nat. L 826, moulage D 9813) mentionne le titre de vice-ministre.

[5] Deslandres (P.), *op. cit.*, t. I, p. 50.

Le gouvernement de l'ordre, organisé en chapitre, était similaire à ce que l'on observait chez les Cisterciens ou, quelques années plus tard, chez les Franciscains. Deux types de réunion étaient prévus par la règle. Au plan local, dans la mesure du possible, chaque maison devait tenir un chapitre hebdomadaire, le dimanche (article XX). À l'échelon supérieur, le chapitre général se tenait une fois par an, à « l'octave de la Pentecôte » (article XXIV). L'influence de Cîteaux se retrouvait dans cette volonté de déléguer la prise de décision à l'échelon local. Le premier des chapitres généraux eut lieu à Cerfroid, dans les semaines qui suivirent l'approbation de la règle, en 1198. Cependant, dans les premières années d'existence de l'ordre, et cela en raison sans doute du rôle itinérant du ministre général, un certain nombre de chapitres généraux se tinrent ailleurs (Montpellier, Rome, etc.), permettant ainsi d'entendre les requêtes de frères affectés dans des couvents retirés[1]. Ces séances permettaient de désigner les ministres chargés d'aller racheter les captifs et de régler les questions liées à la discipline interne de l'ordre.

Les revenus

Avant de parler des missions des Trinitaires, il est nécessaire d'examiner les dispositions de l'article II, relatives aux revenus de l'ordre et au rachat des captifs. Ces revenus provenaient de différentes sources. Tous les revenus étaient divisés en trois parties.

Les deux premières étaient réservées à la vie de la communauté et aux œuvres de miséricorde, la troisième (*Tertia pars*) était destinée au rachat des captifs, ce qui a très vraisemblablement joué un rôle important dans le succès de l'institution. Tous les biens acquis licitement étaient soumis à cette répartition, hormis ceux qui étaient donnés dans un but précis, sauf indication contraire du donateur. Cette division des revenus en tiers fut sans doute la raison du succès et de la longévité de l'ordre. Ces dons concernaient plus les avantages en nature que les sources de revenus directement utilisables pour sa mission. Par exemple, les revenus des hôpitaux étaient impérativement exclus des fonds consacrés au rachat des captifs, comme on le voit à Compiègne au XIIIe siècle. De même, au début du XVe siècle, Valentine de Milan, la veuve de Louis Ier d'Orléans, rappelle dans une charte que les revenus tirés du moulin de Verberie (Oise) ne devaient être utilisés que pour la nourriture des pauvres[2]. Étaient aussi exclus du partage, les terres, les prés, les vignes, les bois, les édifices et les bêtes d'élevage.

Les Trinitaires bénéficièrent longtemps des largesses des grands personnages et notamment des rois. Celles-ci revêtaient différents aspects : donations ou constructions de bâtiments, comme cela s'observe essentiellement durant le XIIIe siècle, et plus généralement exemptions de charges diverses ou octrois de droits de pâture. Les messes commémoratives ou fondations, dont certaines avaient un caractère perpétuel, apportaient aussi des revenus importants. Au XVIIe siècle par exemple, un membre de la famille Lodosa, la plus importante de Puente-la-Reina (Navarre), Don Fausto, promit en son nom et en celui de ses successeurs, de payer annuellement la somme de 36 ducats. Le même personnage fit également don de 2 000 misas pour le repos de son âme[3]. Les legs procurèrent également des revenus appréciables ; en Castille, les Trinitaires, tout comme les Mercédaires, bénéficiaient du cinquième des biens de tous ceux qui mouraient intestat ou sans avoir fait de legs en leur faveur. Le sixième fils de saint Louis, Robert (1256-1318), comte de Clermont-en-Beauvaisis et sire de Bourbonnais, légua au couvent de Clermont, le 6 décembre 1317, dix sous

---

[1] En effet, Jean de Matha, à l'instar des monarques de l'époque, accomplit de fréquents voyages qui lui permirent de tisser des liens avec les grandes monarchies, France et Aragon notamment. Ses successeurs conservèrent le caractère itinérant de la fonction de ministre général, ce qui favorisa l'internationalisation de l'ordre.

[2] Petit, *Notice historique et descriptive du canton de Pont-Sainte-Maxence,* 1894, p. 116.

[3] Diez y Diaz (Alejandro), *Puente la Reina y Sarría en la historia*, Sarría, s. éd., 1977, p. 73.

à prélever sur la prévôté du lieu, et à ceux de Paris, la somme de 100 sous[1]. Au fil du temps, les religieux perçurent également le bénéfice des quêtes organisées lors de leurs messes auxquelles les fidèles étaient tenus d'assister.

Plus lucratifs encore étaient les revenus des sépultures que faisaient creuser les familles dans l'enceinte des couvents, comme on l'observe à Saint-Gilles-du-Gard (Gard)[2]. Ces revenus, qui échappaient *de facto* au clergé séculier, émouvaient certains évêques, comme celui de Burgos (Castille), car la règle ne prévoyait pas que les Trinitaires pussent en bénéficier[3]. Les foires enfin, constituaient pour certaines maisons, des apports financiers non négligeables. Le couvent de Saint-James (Charente-Maritime) percevait le péage d'un pont et les taxes d'une grande fête annuelle, la « feste de Saint-Jacques », mentionnée dès 1266[4]. Le couvent de Verberie reçut, en 1343, la desserte de la chapelle Notre-Dame à laquelle était attaché, entre autres, un droit sur les foires et marchés qui se tenaient sur son parvis[5]. Ailleurs, comme à Beauvoir-sur-Mer (Vendée), ils étaient propriétaires de parcs à huîtres, mollusques très prisés dont la récolte permettait la confection d'une sorte de *garum*, condiment en vogue au Moyen Âge. En Écosse, les religieux bénéficiaient aussi des revenus de marchés aux poissons comme à Brechin[6].

En revanche, l'article XXXV interdisait aux religieux de recevoir un dépôt monétaire, d'or ou d'argent, ce qui évitait les litiges avec les déposants : là aussi ils se distinguaient des Templiers. Par ailleurs, et il s'agissait là d'un paradoxe, la plupart des donateurs libérés grâce aux efforts de l'ordre, faisaient des dons destinés à la création de nouvelles maisons, incluant parfois des hôpitaux, ou à des réparations de bâtiments existants, mais les donations en faveur de la libération d'autres malheureux semblent plutôt rares[7]. On s'aperçoit en effet que de nombreux dons glorifiaient l'image que l'on souhaitait laisser à la postérité, plutôt que la volonté d'exercer un acte de charité désintéressée. Les dons émanant de la bourgeoisie sont très révélateurs du besoin de reconnaissance sociale qu'éprouvait cette catégorie de la population. La commande de verrières, par exemple, offrait un double avantage. Le premier, apparent, consistait à faire œuvre de bon chrétien ; le second, plus prosaïque, permettait de faire reconnaître sa puissance sociale par la présence des armoiries qui identifiaient les familles donatrices.

Il existait encore d'autres avantages. En 1249, le roi Louis IX (1214-1226/1270) accorda au couvent de Verberie l'exemption de tous les droits de péage (tant par eau que par voie de surface). Il permit ainsi aux religieux de s'approvisionner en bois dans la forêt de Cuise, d'y faire paître des chevaux et d'engraisser un certain nombre de porcs[8]. Robert de Clermont, déjà évoqué plus haut, fit un don à une date indéterminée, qui permettait aux religieux de Clermont-de-l'Oise de prélever chaque semaine une épaule de bœuf, durant la période allant du dimanche le plus proche de la

---

[1] Graves (Louis), *Précis statistique du canton de Pont-Sainte-Maxence*, réimp. 1987, p. 105-107.

[2] Nicolas (abbé), *Les anciennes paroisses ... à Saint-Gilles (1170-1790)*, s.l., Imprimerie générale, 1906, p. 48-49.

[3] García Aragón (Lucía), *Documentacion del monasterio de la Trinidad de Burgos (1198-1400) (Fuentes medievales castellanos-leonesas)*, Burgos, s. éd., 1985, p. 28-29.

[4] Duguet (J.), « L'hôpital et la foire de Saint-James, près Taillebourg », *Revue de la Saintonge et de l'Aunis*, t. XII, 1986, p. 59-65.

[5] Petit, *op. cit.*, p. 116.

[6] Easson (D. E.), *Mediaeval religious houses. Scotland*, Londres, Longmans-Green and Co, 1957, p. 93.

[7] Cf. par exemple l'article de Le Blevec (Daniel), « Le rachat des Provençaux cptifs au XIVe siècle. Le commerce et le religieux », *Les Cahiers de Fanjeaux*, n°18, *Islam et chrétiens du Midi (XIIe-XIVe s.)*, Privat, 1983, p. 164 nuançant la position de Cipollone (P. Giulio), « L'ordre de la Sainte Trinité et de la rédemption des captifs (1198). Les Trinitaires dans le midi », op. cit., p. 135-156.

[8] Petit, *op. cit.*, p.115.

Saint-Arnoul (le 11 août) jusqu'à celui le plus proche de la Saint-Martin d'hiver (11 novembre)[1]. On retrouve des dispositions similaires au Pré-à-Vin (Nord) où Robert de Bar, le fondateur, donna en 1396 un pâturage nécessaire au pacage de vingt-quatre bêtes à cornes, vingt-quatre porcs et quatre chevaux[2] . Le donateur fit également don de deux faucilles pour couper l'herbe, et d'un chariot pour la transporter. Louis XIV confirma ces droits par une ordonnance de la Chambre des Comptes de Bruges datée du 22 août 1672. Les religieux acquirent d'autres bénéfices, comme le laisse supposer l'exemption du « Transport de Flandre » dont ils jouirent jusqu'en 1720, année à partir de laquelle ils durent payer la taxe correspondant aux 138 mesures de bois qu'ils possédaient dans la forêt de Nieppe[3] .

C) L'habit

Les couleurs du vêtement des Trinitaires méritent un développement. L'habit fut octroyé le 2 février, jour de la Purification de la Vierge immaculée. L'article VI de la règle parle d'un vêtement de laine blanche et l'article suivant pose l'obligation de « porter l'insigne de l'ordre » sur le manteau. Très vite, cet insigne figura aussi sur le scapulaire des religieux. Pourtant rien ne nous renseigne sur son aspect originel. Une indication nous est fournie par la mosaïque des Cosmate[4] dont nous étudierons l'iconographie plus loin. Exécutée vers 1210 semble-t-il, elle représente la vision de Jean de Matha, fixée pour l'éternité, du vivant même du fondateur et orne le porche du couvent de Saint-Thomas-in-Formis, donné par Innocent III à l'ordre en 1208. La légende qui entoure la scène parle du « signe » (*signum*) de l'ordre se rapporte à l'ensemble de la mosaïque mais elle peut aussi renvoyer à la croix rouge et bleue fichée au sommet de la hampe portée par le personnage de gauche.

Des témoignages plus tardifs parlent d'une croix cousue sur le vêtement, scapulaire et épaule gauche du capuchon, mais n'apportent aucune précision sur sa couleur. Les sceaux du XIIIe siècle témoignent de la forme mais non de la couleur. Ainsi, la mosaïque romaine constitue bien le premier témoignage de l'utilisation de la croix pattée rouge et bleue sur fond blanc qui singularisera l'ordre jusqu'à nos jours.

Au XVIIe siècle, le débat sur la forme de la croix devint d'actualité au moment de la réforme des institutions. En effet, les déchaussés adoptèrent la croix grecque à traverses droites, en souvenir, prétendaient-ils, de celle qui était en usage aux débuts de l'ordre. Avec la naissance des branches réformée et déchaussée, à la fin du XVIe siècle, le vêtement subira des modifications, non seulement entre les branches mais aussi entre les provinces[5].

---

[1] Carolus-Barré (Louis), « Robert de France, sixième fils de saint Louis, comte de Clermont-en-Beauvaisis et sire de Bourbonnais - 1256-1318 », *Colloque de Clermont « autour du donjon de Clermont, témoin de l'histoire »*, GEMOB, 1989, p. 59.

[2] La règle de 1268 autorisait les Trinitaires à utiliser les chevaux en guise de monture.

[3] Messiant (Jacques), *Si la forest de Nieppe m'était contée* ..., Base E.E.D.F. Plein Air Nature-Le Parc, Morbecque, 1992, p. 74, 141 et 144.

[4] Célèbre famille de mosaïstes qui exercèrent leur talent à Rome et dans le Latium.

[5] Les tableaux offrent des représentations de ces costumes. Le Dictionnaire des ordres religieux offre de son côté une illustration plus synthétique de ces différents costumes. Cf. *Dictionnaire des ordres religieux*, t. III, Paris, Migne, 1862, p. 706 et sqq, ill. n°122 à 131.

Examinons maintenant la signification des couleurs. Michel Pastoureau a consacré une étude à l'utilisation des couleurs en Occident et notamment à l'apparition de la couleur bleue[1]. Dans le vêtement, le bleu commença de s'affirmer dès le XIIe siècle. De terne et délavé qu'il était à l'origine, il devint, au siècle suivant, saturé et éclatant, en France et en Italie principalement, et cela grâce aux progrès de la teinturerie. Le pigment était extrait d'une plante, la guède ordinaire, dont la culture était très répandue[2]. L'un des centre de production les plus important se situait en Picardie, non loin d'Amiens. Ainsi pour le XIIIe siècle, un beau bleu était-il lumineux et saturé. Le développement de cette couleur qui s'affirmait comme la plus répandue et la plus prisée en Occident, fit éclater le système trinitaire des couleurs qui prévalait à cette époque : blanc, rouge et noir.

Ces trois couleurs possédaient des valeurs chromatiques différentes. Sur le plan de la lumière, le noir s'oppose au blanc tandis que du point de vue de la densité, le rouge tranche sur le blanc. Le bleu n'aurait été adopté qu'au cours du XIIIe siècle, bénéficiant des progrès techniques de la teinture et de la baisse des coûts de fabrication des tissus teints.

Ces constatations se vérifient avec l'habit des Clunisiens dont le « noir » adoptait aussi des nuances allant du brun au bleu plus ou moins délavé, mais conservait néanmoins l'empreinte de l'humilité et de la pauvreté attachée au noir. La couleur blanche adoptée par les Cisterciens s'opposait au noir des précédents et pouvait apparaître comme la volonté d'atteindre la perfection et la clarté divine. Les Franciscains refusaient ces deux traditions en optant pour des vêtements écrus, préférant la matière naturelle. Plus précisément, la couleur de leur habit pouvait aller du blanc cassé au brun. La dernière des couleurs présente sur le vêtement des Trinitaires, le rouge, était utilisé comme signe de ralliement des croisés et ornait aussi la bure des Templiers, rappelant le sacrifice du Christ. De leur côté, les Carmes portèrent, jusqu'à la fin du XIIIe siècle, un manteau rayé, blanc et brun ou, plus rarement, blanc et noir[3].

Si l'on tient compte de toutes ces données, la croix trinitaire devait être à l'origine rouge et bleu délavé, grise ou noire, ce qui nous place dans une continuité de l'histoire des couleurs conforme aussi à l'évolution religieuse de la société. Rappelant la Trinité, elle synthétisait ainsi toutes les expériences antérieures autour de trois idées : sacrifice (rouge), humilité (noir), perfection (blanc). On retrouve ces trois préceptes énoncés au fil des articles de la règle.

Une source datant du milieu du XIIIe siècle donne une première interprétation de l'usage de ces couleurs chez les Trinitaires[4]. Ce poème, peut-être écrit par un troubadour, était récité, mais plus sûrement chanté, lors des pèlerinages ou des processions menant au couvent trinitaire de Saint-Robert de Knaresborough en Angleterre (Yorkshire). On peut considérer qu'il s'agit d'une évocation poétique de la règle, car on y retrouve les articles essentiels. Voici la traduction de ces vers :

---

[1] Pastoureau (Michel), *Couleurs, Images, Symboles*, Paris, Le Léopard d'Or, [1986], p. 22-34. Citons toutefois que l'on trouve, sur certains manuscrits, une petite pièce de tissu, appelée esquillette au XVe siècle, destinées à protéger les enluminures. Elles pouvaient être de différentes couleurs. Un manuscrit provenant de l'abbaye de Clairvaux, un *Expositio in Psalterium* de Pierre Lombard peint vers 1170-1180, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque municipale de Troyes, comporte une de ces pièces d'étoffe. Celle-ci arbore un beau coloris bleu foncé laissant supposer cinq ou six bains de teinture. Ces renseignements nous ont été communiqués par Mme Patricia Stirnemann, chargée de recherches à l'I.R.H.T. (C.N.R.S.). Qu'elle en soit ici remerciée.

[2] Plante de la famille des crucifères à laquelle se rattachent la giroflée, le persil ou le navet, et dont les feuilles servent à teindre les étoffes en bleu foncé.

[3] Lorsqu'il revint de Terre sainte, en 1254, Louis IX fut accompagné de carmes. Le manteau rayé que portaient les frères provoqua un véritable scandale en raison de la connotation négative prêtée aux rayures. Les Carmes abandonnèrent ce manteau, sous la pression constante des populations et du clergé, en 1287. Voir Pastoureau (Michel), *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, coll. La librairie du XXe siècle, Paris, Seuil, 1991, p. 17-24.

[4] Nous remercions le père Joseph Gross d'avoir bien voulu nous cette information. Les folii 7 v° à 10 r° concernent plus précisément la croix trinitaire et le symbole des couleurs du vêtement.

1. La croix du Christ les frères portent
en méditant, le cœur contrit,
sur le Sauveur : car, c'est par Lui
qu'ils sont sauvés au prix du Sang.

2. Du Sang versé leur vient la croix,
bien bleuie de Ses meurtrissures,
bien rougie comme en Ressuscité :
présent du Cœur, porté au cœur.

3. Tel signifie rouge dressé :
du Créateur, le Sang très pur
versé en pur amour pour nous ;
ainsi, donne-t-il vie à l'homme.

4. Tel signifie bleu étendu :
eau et onction pour tout pécheur,
bien purifié de tout péché,
ici élevé jusqu'aux cieux.

5. Mais, cette croix est au côté :
elle nous a sauvé du Mal,
car, Sang et Eau, au coup de lance,
sortent du Cœur du Créateur.

6. Il va de soi, frères croisés :
« Soyez la croix que vous portez,
dedans, dessous, dehors du monde,
vous souvenant du Crucifié ».

7. Votre robe si vénérée,
toute blanche, de sa couleur,
est faite ainsi pour désigner
et respecter l'homme d'honneur.

8. Habit blanc, tel celui des anges
qui eurent pouvoir et honneur
de bien garder et protéger
le saint Sépulcre du Seigneur.

9. L'éclat tout blanc du vêtement,
veut dire, je crois, chasteté :
car, dans l'habit souillé, sali,
on trouverait trace du Mal.

10. La peste du Trompeur disparaît,
quand l'habit blanc dit pure offrande
dedans, dehors, partout, toujours :
l'aigle de Jean m'en est témoin.

La croix est le symbole du Christ crucifié, considéré comme le compagnon fidèle du chrétien. Son emplacement sur le scapulaire rappelait le sacrifice du Seigneur, don du cœur. Le rouge est la couleur du sang versé ; le bleu, l'eau et l'onction du baptême. En reprenant la symbolique des couleurs, la croix trinitaire devenait ainsi le signe du baptême et de l'Eucharistie. L'habit, selon ce poème, illustrait plusieurs notions. D'abord celle de l'homme nouveau, de l'homme d'honneur qui le portait. C'était aussi l'habit des anges de Pâques qui annonçaient la Résurrection. Symbole de chasteté, il éloignait le Malin par l'offrande de soi qu'indiquait le blanc.

De son côté, le pape Innocent III aurait donné deux explications des couleurs du vêtement des religieux. La première, plus théologique, précisait que le blanc symbolisait Dieu le Père, le bleu (appelé « céleste » dans certains textes) le Fils, et le rouge le Saint-Esprit. La seconde, plus apostolique, indiquait que le blanc signifiait la pureté de la conscience qui doit habiter les Trinitaires, le rouge la charité, et le bleu la mémoire de la Passion du Christ, symbole de la rédemption des hommes.

Le port d'un signe distinctif attaché à un ordre religieux n'était pas original. Les institutions liées aux croisades méditerranéennes ou nordiques, adoptèrent comme symbole une croix, de forme ou de couleur variée. Les croisés généralisèrent l'usage de la croix en la portant comme signe de reconnaissance. Les pèlerins aussi avaient l'habitude de porter des insignes permettant de les reconnaître. Le plus connu était celui du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle : la coquille[1]. Il s'agissait là de signes auxquels on prêtait une action protectrice, proche de celle d'un talisman. En revanche, il existait des insignes dont l'usage était discriminatoire, comme la rouelle imposée aux juifs par Philippe Auguste, rappelant les habitudes qui avaient cours au Moyen Orient. En ce qui concerne les Trinitaires, la croix rouge et bleue qui leur servait d'emblème avait une double fonction. Elle agissait comme un signe de reconnaissance signalant les religieux lors de leurs déplacements sur les terres des rois barbaresques où leur arrivée annonçait des rentrées d'argent. Il

[1] Cet emblème était aussi celui des pèlerins du Mont-Saint-Michel.

pouvait aussi inciter les fidèles rencontrés sur les chemins à faire des dons destinés au rachat des captifs.

Au XVIIe siècle encore, François Aloes rappelait l'importance de la croix des Trinitaires et son lien historique avec les croisades[1]. Il soulignait que le pape Innocent III avait incité les croisés à porter la croix des Trinitaires, sauf les Templiers et les Teutoniques qui devaient continuer d'arborer la leur. Cette recommandation doit vraisemblablement être mise en relation avec l'appel de ce pape, en avril 1213, invitant à une nouvelle croisade qui ne verra le jour qu'en 1217. Cette croisade est postérieure de quelques années à l'exécution de la mosaïque des Cosmate, soulignant qu'à cette époque, cette croix était bien perçue comme un signe de reconnaissance universel attaché à l'ordre.

Par ailleurs, l'emplacement de la croix sur l'épaule gauche du capuchon des Trinitaires revêtait une symbolique particulière. En effet, les ordres militaires liés aux croisades plaçaient leur emblème sur l'épaule droite. Il existait une raison pratique à cela. Le moine-soldat portait généralement son épée au côté gauche. Lors d'un affrontement, il dégainait son épée, ce qui provoquait un mouvement de l'épaule mettant l'insigne en évidence. *A contrario*, la vocation pacifique des Trinitaires était ainsi affirmée par l'emplacement de la croix du côté opposé.

Les retouches de la règle

La règle initiale montra vite ses limites. On a vu que des fonctions et des provinces durent être crées pour faciliter la bonne marche de l'ordre. Curieusement, ces modifications ne furent pas inscrites dans les versions ultérieures du texte fondateur.

Les premiers changements apportés à la règle initiale intervinrent pendant le ministère du second ministre général, Jean l'Anglais. Il résidait à Rome le 9 février 1217, lorsque le pape Honorius III (1216/1227) ratifia, dans sa lettre *Operante divine dispositionis*, une nouvelle rédaction de la règle modifiant quelques points. L'article IX, qui posait l'obligation d'utiliser des ânes, autorisait les religieux à monter des chevaux ou des mules si la nécessité s'en faisait sentir. Le régime alimentaire devint moins strict. Il était dorénavant permis de consommer de la viande, du dimanche de l'Avent jusqu'au dimanche de la Nativité, et de la Quinquagésime jusqu'à Pâques (excepté le dimanche de la Quadragésime, pour les repas suivant un office). Il s'agissait là d'une disposition curieuse car elle autorisait la consommation de viande en période de carême ; c'était aussi la période de l'année qui coïncidait avec la reprise des voyages de rédemption. Ces modifications si rapidement apportées à la règle après la mort du fondateur sont à mettre au bénéfice de l'expérience liée aux premiers rachats, car les longs voyages menant vers les terres musulmanes nécessitaient un régime alimentaire et un moyen de locomotion en rapport avec la fatigue engendrée par l'entreprise.

Cinquante ans plus tard, en 1267, le ministre général Allard décida de proposer un deuxième assouplissement de la règle. La nouvelle rédaction fut approuvée par la bulle *In ordine vestro* octroyée par le pape Clément IV (1265/1268). Ce texte réformait plus profondément encore les deux rédactions précédentes de la règle, et prit dorénavant le nom de « règle mitigée ». Examinons ces changements.

L'autorisation faite aux religieux de remplacer les ânes par des chevaux constituait la plus emblématique de ces décisions. Cette modification révélait-elle une certaine aisance de l'ordre ou la prise de conscience, de la part de ses responsables, de la fin prévisible des États latins ? Les deux arguments sont sans doute recevables[2].

---

[1] Aloes (François), *Vie de saint Jean de Matha et de saint Félix de Valois*, Avignon, 1634, p. 109.

[2] Le ministre général Allard accompagna pourtant Louis IX lors de sa dernière croisade.

Ce changement ne passa d'ailleurs pas inaperçu aux yeux des contemporains. Le célèbre trouvère Rutebeuf (XIIIe siècle) écrivit, durant le dernier tiers du XIIIe siècle, une ode très critique vis-à-vis des religieux en général : *La chanson des ordres*. L'une des strophes, consacrée aux Trinitaires, raillait leur « esprit fraternel » qui s'appliquait avant tout à leurs propres intérêts :

« ...
Ceux de la Trinité bien se sont acquittés :
ont grand fraternité ; d'ânes ont fait roussins.
... »

Ces vers montrent que la substitution de monture était mal ressentie par une frange de la population qui voyait là l'image d'une institution cédant à la facilité. Signalons que les religieux du couvent de Verberie furent les premiers à changer de montures.

Par ailleurs, ce changement nous permet de préciser un point de linguistique. En effet, c'est entre 1229 (date de l'installation des religieux dans leur couvent parisien dédié à saint Mathurin) et 1267, qu'il faut placer la naissance du plaisant hypallage qui donne affectueusement aux ânes le nom de Mathurin. Il est tout aussi amusant de remarquer que la placide monture rendit la politesse aux Trinitaires, car le surnom de « Frères aux ânes » continua de leur être couramment donné jusqu'au milieu du XIVe siècle[1].

Si la rédaction de la règle mitigée tenait compte de l'évolution de la société, elle évitait de se pencher sur un point délicat : la nomination des ministres. Dès le début du XIIIe siècle, des contraintes furent imposées aux couvents.

En effet, il arrivait parfois, contrairement aux dispositions de la règle, que des tiers intervinssent dans la nomination du ministre. Par exemple, tout nouveau ministre élu au couvent de Saint-Éloi de Mortagne-au-Perche (Orne) devait prêter serment devant le supérieur du prieuré de Saint-Denis[2]. Cette obligation résultait d'un différend, remontant à la direction de Nicolas Sémilavie, qui opposa les religieux aux moines de Saint-Denis de Nogent-le-Rotrou (Eure-et-Loir) au sujet d'un terrain. À sa mort, les religieux du couvent se soumirent et acceptèrent l'autorité du prieur.

Parfois, les laïcs nommaient directement le ministre. Ainsi le comte Alphonse de Poitiers désigna le frère Pierre à la tête du couvent de Saint-James, le 12 octobre 1269[3]. À Mirepoix (Ariège) également, où les Trinitaires furent appelés en 1233, le seigneur du lieu élisait, au titre du patronat laïc, le ministre du couvent, décision ratifiée ensuite par le ministre général. Cette procédure fut pourtant contestée à plusieurs reprises par les ministres provinciaux de Toulouse[4]. À Rieux (fondé en 1345), dans le Morbihan, le seigneur du lieu contrôlait également la nomination du ministre[5]. Le seigneur de Terraube (Gers), en qualité de bienfaiteur du couvent (fondé en 1482), se réservait aussi le droit de nommer le ministre à chaque vacance[6]. La discrétion des rédacteurs de la règle mitigée sur ce point s'explique par le fait que la plupart des fondations s'inscrivaient dans le contexte de la société féodale.

---

[1] Leguay (Louis), *Notes sur les sépultures trouvées à Paris sur l'emplacement du couvent des Mathurins, en juin 1863*, Paris, Louis Guérin, 1863, p. 10.

[2] Racinet (A.), *Histoire de Mortagne*, 1ère éd. 1899, Paris, Res universis, 1988, p. 91-92.

[3] Molinier, *Correspondance administrative d'Alfonse de Poitiers*, t. I, p. 731-732, n°1110 cité par Duguet (Jacques), « L'hôpital et la foire de Saint-Jacques, près Taillebourg », *Revue de la Saintonge et de l'Aunis*, t. XII, 1986, p. 59.

[4] Robert (abbé), *Quelques notes sur les Trinitaires de Mirepoix*, Foix, Lafranchise, 1904, p. 4.

[5] Martin (Hervé), *Les ordres mendiants en Bretagne (vers 1230-1530)*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 30-33.

[6] Gaillard (abbé), *Notice historique sur Terraube*, manuscrit non publié, Archives départementales du Gers, dossier archéologique de Terraube, p. 59.

L'assouplissement de la règle permit sans doute aux religieux de l'ermitage de Notre-Dame-de-Limon (Isère) de rejoindre les rangs de l'ordre en 1272[1]. Il est probable que la règle de saint Augustin sous laquelle vivaient ces clercs, facilita leur intégration. Cet exemple rappelle celui de la communauté de Mortagne-au-Perche dont nous avons parlé plus haut.

Par ailleurs, les dispositions prises en 1267 firent une exception pour l'Angleterre en ce qui concerne la répartition des revenus en trois parties. Les sommes conservées par les maisons étaient fixées d'avance, mais ne correspondaient plus à la répartition initiale. En effet, l'obligation de réserver un tiers des revenus au rachat des captifs s'accordait difficilement avec les contraintes des lois anglaises. Malgré l'assouplissement prévu par la règle mitigée, le problème surgit de nouveau une quarantaine d'années plus tard. En effet, les Statuts de Carlisle, édictés en 1306, interdirent les transferts de quelconque nature vers les maisons du continent. Les Trinitaires subirent cette contrainte de plein fouet. Il fallut attendre une centaine d'années pour que la question fût réglée. La lettre du pape Boniface IX (1389/1404), *Vacantibus sub religionis observantia*, datée du 11 novembre 1402, permit de déroger à l'obligation du tiers des revenus en autorisant, à la place, de réserver en compensation une somme annuelle au rachat des captifs. Les fonds reçus par les couvents anglais étaient principalement destinés à l'accueil des pèlerins ou des pauvres, comme on le voit au couvent de Thelsford[2].

Texte fondateur, la règle ne fut modifiée que deux fois. Pourtant, la nécessité d'adapter les institutions se faisait périodiquement sentir. L'adoption de statuts, lors des réunions du chapitre général, répondaient à ces exigences.

Les premiers statuts furent acceptés lors d'un chapitre général qui se tint à Cerfroid en mai 1319, alors que Pierre Bertaud (1315/1324) était ministre général. Au début du XVe siècle, la règle mitigée nécessita de nouveaux amendements. Jean Halboud de Troyes, docteur en théologie, fit consigner les statuts qu'il avait fait approuver en 1429. Ils sont connus par un manuscrit conservé à la Bibliothèque mazarine, qui exposait la règle de l'ordre suivie de celles de saint Augustin et de saint Jérôme, précédant les statuts nouvellement promulgués[3]. L'importance de ces statuts était telle pour l'ordre que Robert Gaguin y faisait référence et que Bernard Dominici les fit encore imprimer à Douai (Nord) en 1586. Mais loin de régler les problèmes, ces dispositions ne purent empêcher le relâchement de la discipline que l'on continua d'observer durant les ministères de Jean Thibaud (1440/1460) et de Raoul Duvivier (1460/1472), ni la volonté d'autonomie des provinces espagnoles.

*
* *

Il faut pourtant constater que les modifications apportées à la règle et l'adoption de statuts contribuaient à la perte du souffle des origines en installant les religieux dans une vie plus confortable. Or, la société évoluait et bientôt la douloureuse rupture au XVIe siècle n'allait pas tarder à embraser les esprits. En effet, l'apparition de la Réforme décida l'Église à convoquer, à

---

[1] Gayral de Serezin (A.), *Le prieuré de Notre-Dame de Limon en Dauphiné*, Lyon, Imp. des missions africaines, 1924, p. 36-37.

[2] Gross (J. J.), « The trinitarian order's apostolate of the ransom of christian captives ... », *op. cit.*, p. 75.

[3] *Regula fratrum sancte trinitatis et novitiorum*, Paris, Bibliothèque mazarine, Ms 1765, f° 1 r°, 13 r°, 23 r° et 124 r°.

Trente, un concile dont les décisions demanderont plusieurs années avant d'être appliquées sur les terres qui lui restèrent fidèles. Ces événements engendrèrent aussi des bouleversements au sein de l'ordre. À la fin du siècle, une réforme naîtra en France quelques années avant que la déchausse n'apparaisse en Espagne.

Les bouleversements du XVIe siècle : la naissance de la réforme en France et de la déchausse espagnole

Au Moyen Âge, la présence trinitaire se concentrait principalement dans deux pays : France et Espagne. Ainsi les communautés de ces deux pays furent-elles en première ligne lorsque les bouleversements sociaux et religieux se précipitèrent. La situation était d'ailleurs différente selon les pays. L'Espagne confortait sa place de première puissance européenne par l'étendue de ses territoires et l'afflux d'or provenant du Mexique et du Pérou. La France, en revanche, se débattait dans une guerre civile dont la dimension religieuse allait maintenir vivace l'affrontement entre les protagonistes tout au long du siècle. Ces contextes opposés expliquent selon nous la création des deux nouvelles branches au sein de l'ordre.

La naissance de la réforme de Pontoise

La naissance de la branche réformée fut une conséquence indirecte des événements qui n'avaient cessés de déchirer le pays durant une grande partie du siècle[1]. Nous pensons, en effet, que cette création renvoie à la situation engendrée par les guerres de Religion. Plus précisément, le choix du mot « réformé » s'inscrivait dans la chronologie des procédures émaillant l'histoire de l'Église apparaît, surtout après 1550, comme une réponse au mouvement qui tendait à s'affranchir de l'autorité du pape. Au XVIe siècle, le terme « réformer » signifiait « retrancher » les abus, « retrouver le fonctionnement initial des institutions »[2]. Ainsi, la démarche de la branche réformée qui souhaitait revenir à la règle initiale renvoyait-elle à la même exigence que celle formulée par les antipapistes désireux de revenir à l'esprit de l'Église des origines. Elle démontrait aussi que celle-ci, dans l'enthousiasme du concile de Trente, était capable de répondre aux attentes des fidèles. Or, la genèse de cette nouvelle congrégation fut longue et laborieuse.

Très curieusement, la création de la branche réformée est due à deux individus étrangers à l'ordre. Elle n'est donc pas le résultat d'une réflexion interne sur l'état de l'institution. Vers 1566, Claude Aleph et Julien de Nantouville, furent chassées de Laon par les huguenots. Ils se réfugièrent dans un ermitage dédié à Saint-Michel, près de Pontoise (Val-d'Oise). Au fil du temps, des compagnons les rejoignirent ; ils s'adressèrent alors à la curie romaine pour adopter une règle de vie. Le pape Grégoire XIII (1572/1585) signa un bref le 15 mars 1578, c'est-à-dire douze ans après l'installation de Claude Aleph et Julien de Nantouville à Pontoise, plaçant la petite communauté sous l'obédience des Trinitaires, mais sous la règle de saint Augustin. Les deux hommes décidèrent

---

[1] En effet, la Saint-Barthélemy n'avait pas résolu la question protestante. Bien au contraire, l'accession d'Henri III au trône et l'intransigeance des Guise dramatisaient une situation toujours conflictuelle. L'incompréhension de la population envers le souverain augmentait, tandis que les fidèles souhaitaient l'application des décisions du concile de Trente. En 1576, les Français attendaient toujours une profonde réforme des institutions de l'Église, en demandant que les ecclésiastiques prennent leur mission plus à cœur, ne vendent plus les sacrements et bénéficient d'une bonne instruction. Cette exigence se manifestait aussi à travers les rapports sociaux, car les fidèles demandaient la condamnation des blasphèmes et la fermeture des tavernes durant les offices.

[2] Nous reprenons la définition de Jean-Marie Constant in *La Ligue*, Paris, fayard, 1996, p. 78.

de rencontrer le ministre général, Bernard Dominici, pour envisager les modalités de leur rattachement à l'ordre.

Or, contrevenant à la volonté du pape, le ministre général ordonna aux deux hommes d'adopter la règle mitigée de 1267, modifiée par les derniers chapitres généraux. Se ralliant apparemment à cette consigne, Claude Aleph et Julien de Nantouville prononcèrent leurs vœux à Cerfroid. Ils retournèrent ensuite dans leur ermitage de Pontoise où ils se sentirent rejetés[1]. Cette indifférence vis-à-vis de la nouvelle communauté portait en germe les difficultés futures[2]. En effet, jusqu'au milieu du XVIIe siècle, les ministres généraux considéreront cette communauté avec défiance. Claude Aleph et Julien de Nantouville décidèrent alors de rencontrer Bernard Dominici pour envisager une intégration plus parfaite au sein de l'ordre.

Dès 1601, le pape Clément VIII (1592/1605) se montra favorable à la réforme de Pontoise et souhaita l'étendre à l'ensemble de l'ordre. Or, le ministre général, François Petit, craignait que la réforme ne provoquât un retour à la règle primitive, réclamé ardemment la province de Provence. Le qualificatif de « réformé » n'était guère apprécié du ministre, car il mettait en péril l'unité de l'ordre. Sans doute le mot évoquait-il aussi trop de tragiques souvenirs à un homme qui avait vécu les guerres de Religion. Finalement, le ministre général essaya de freiner la progression de Pontoise en proposant aux seules nouvelles communautés d'accepter la règle mitigée[3].

Très vite, le ministre général fut contraint de temporiser. En effet, si la réforme ne fut à l'origine que de quelques fondations, elle séduisait pourtant des couvents déjà existants. La Provence était en première ligne. En 1608, des dissensions apparurent au sein de la communauté de Marseille dont la majorité aspirait au changement. Le malaise, remontant à 1603, avait provoqué la destitution du ministre, mais en 1608, le contexte avait changé. La maison embrassa la réforme de Pontoise, curieusement, sous l'impulsion du père François Petit qui désigna Charles d'Aigneaux comme premier ministre réformé du couvent de Marseille. L'adoption de la réforme par les religieux de Marseille permit aux autres couvents de la région de rejoindre le mouvement. La même année, Tarascon (Bouches-du-Rhône) en accepta le principe mais les dispositions ne furent véritablement adoptées, non sans de vives réticences, qu'en 1612. Puis en 1617, le couvent de Lambesc (Bouches-du-Rhône) céda à son tour[4].

Déjà ministre du couvent de Marseille, Charles d'Agneaux se vit nommer visiteur par le ministre général, avec la mission de réformer les maisons provençales. Peu après, fort de cette autorité, il obtint encore le titre de supérieur de la congrégation réformée bien que les réformés demeurassent toujours sous l'obédience du ministre général. Cette impulsion nouvelle marqua la reprise des voyages de rédemption au départ du port phocéen, lesquels s'étaient raréfiées depuis le XIVe siècle.

La nomination de Charles d'Agneaux décida peut-être le pouvoir royal à intervenir en faveur de la réforme. C'est ainsi que Henri IV (1553-1589/1610) prit, le 10 février 1610, un décret qui protégeait la réforme et favorisait son développement dans les nouveaux couvents[5]. L'Église fut

---

[1] Knecht (Père Thierry O.SS.T.), *Huit siècles d'histoire. Histoire de l'ordre de la Sainte Trinité et de la Rédemption des captifs*, s. l., s. éd., [1993], p. 44.

[2] En effet, le nouvel établissement se développa sous la protection du roi qui le favorisa en faisant don d'un terrain à Pontoise. L'exemple d'Henri III fut suivi par d'autres courtisans, comme Sébastien de La Grange Trianom. Par sa protection à la communauté de Pontoise, le roi, fin politique, s'octroyait la possibilité d'intervenir à nouveau dans les affaires de l'ordre. Fort de cet appui, ce couvent donna naissance à de nouvelles implantations qui se regroupèrent sous une règle distincte : la règle réformée.

[3] À cette époque, quatre maisons avaient été fondées par la branche réformée : Caillouet (1599), Montmorency (1601), Coupvray (1603) et Gisors (1707).

[4] Villard (André et Madeleine), *Les fonds des Archives départementales des Bouches-du-Rhône*, 1er volume, 2e partie, Marseille, Archives des Bouches-du-Rhône, 1970, p.169.

[5] Louis XIII (1601-1610/1643) confirma ce décret le 19 mars 1627.

moins prompte à réagir. Il fallut attendre le bref signé en 1619 par Paul V (1605/1621) pour que les réformés bénéficièrent d'un texte prévoyant la réunion d'un chapitre tous les trois ans, l'érection de deux provinces (France et Provence), et l'élection d'un vicaire général. Entériné la même année par le Parlement de Paris, le bref peut donc être considéré comme le texte fondateur de la branche réformée, bien qu'il ne s'agisse pas d'une règle approuvée par une bulle[1]. Outre le nom de branche réformée, on donna aussi le nom de réforme de Pontoise à cette congrégation. À partir de 1619, les maisons restées fidèles à la règle mitigée de 1267 prirent le nom de branche chaussée, de Grands trinitaires, Trinitaires de la stricte-observance ou de Grands mathurins[2].

Ainsi la réforme de Pontoise mit-elle une quarantaine d'années pour être reconnue par les autorités ! Parfois, l'adoption de la réforme résultait du mauvais état des finances des couvents. En 1632, constatant que le couvent de Lorgues périclitait, l'évêque de Fréjus proposa à la communauté de se joindre à la congrégation réformée. Il fallut attendre 1699 pour que les religieux s'y résolvent. Cerfroid l'accepta en 1633, mais la communauté de Tours s'y résolut seulement le 20 avril 1706. Cette décision permit au couvent de recevoir de nouveaux subsides qui furent utilisés pour l'agrandissement du couvent[3].

Hormis la création du couvent romain de *Santa Maria delle Gracie alle Fornaci*, au début du XVIIIe siècle, la réforme de Pontoise ne se développa qu'en France. Tout autre allait être le succès de la branche déchaussée espagnole.

La naissance de la déchausse espagnole

L'émergence de la branche déchaussée, œuvre des Trinitaires espagnols, fut plus rapide que celle de la réforme de Pontoise. Il n'est pas impensable que le contexte particulier prévalant en Espagne depuis la fin du XIVe siècle favorisa un tel succès. En effet, la prise de conscience du sentiment national rejoignait les préoccupations théologiques.

---

[1] La hiérarchie des textes émanant de l'administration romaine est à ce titre révélatrice.

[2] Par commodité, nous ne l'appellerons que par le vocable de branche chaussée.

[3] Cependant, à la suite de la création d'un hôpital, les Trinitaires cessèrent d'assurer les missions hospitalières qui leur étaient dévolues auparavant et, en 1700, prirent en charge les destinées du collège. Toutefois, l'embellie financière commença de se dégrader dès 1723, à tel point que les religieux durent effectuer des travaux pénibles et enseigner aux enfants. À partir de 1755, ils furent même dans l'obligation d'aliéner tous les biens, rentes et revenus du couvent, pour une somme de 600 livres remises par le sieur Jean-Pierre de Laugier, ancien capitaine d'infanterie. Finalement, le décret royal fixant l'âge de la profession de foi à vingt-et-un ans, contribuait à une baisse du recrutement de religieux, ce qui provoqua la fermeture du couvent en 1785. Voir Nardin (col. L.), *Lorgues cité franche de Provence*, Draguignan, s. éd., 1972, p. 79 et sqq.

On peut faire remonter la volonté d'autonomie des provinces trinitaires espagnoles au début du Grand Schisme, c'est-à-dire à partir de 1378[1]. La scission de la chrétienté provoquée par l'élection d'un anti-pape se répercuta sur la structure de l'ordre : Jean de La Marche reconnut le pape d'Avignon, tandis que les provinces espagnoles optèrent pour celui de Rome. Plusieurs raisons expliquaient ce choix. La longue guerre que venaient de se livrer la France et l'Angleterre absorbait toute l'attention des ministres généraux, français de surcroît. Le sort des provinces trinitaires françaises primait assurément sur celui de territoires hispaniques plus lointains.

Devant ces événements, et au vu du relâchement de la discipline qui commençait de se faire jour au sein de l'ordre, les provinces espagnoles cherchèrent, dès cette époque, à s'affranchir de l'autorité d'un ministre général qu'elles jugeaient lointaine. Il faut souligner que cette volonté d'autonomie accompagnait la naissance du sentiment national qui s'épanouit sous le règne des Rois catholiques. C'est donc bien au XIVe siècle qu'il faut rechercher l'origine des dissensions qui déchireront l'ordre aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Le premier ministre général à céder aux requêtes des Trinitaires espagnols, fut Pierre Chandoté (1415/1420) qui accepta leur demande d'autonomie. En nommant un vicaire général en la personne du ministre de Valladolid (Castille), il permit à ces provinces d'obtenir un représentant. Or, cette relative autonomie des provinces espagnoles ne résolut pas toutes les difficultés. À la fin du siècle, Robert Gaguin fut contraint d'y apporter une réponse en faisant publier des *Statuts* pour les provinces espagnoles confirmant ainsi leur spécificité[2].

Las, ces tentatives ne se révélèrent pas suffisantes. Vers le milieu du XVIe siècle, il fallut à nouveau reconsidérer la question. Des propositions furent soumises aux couvents de Castille et d'Aragon, alors que Thibaut Musnier était ministre général. Les évolutions se mirent en place très lentement. Le chapitre provincial de Monzon, réuni en 1544, mit en place la commission demandée lors du chapitre provincial de Balaguer, en 1538. Cette commission se mit au travail et rédigea un texte, appelé « *Reformatorium* », faisant la synthèse des réformes déjà engagées. Il fut présenté en 1562, par le ministre provincial, Jérôme García, puis adapté aux dispositions du concile de Trente, deux ans plus tard[3]. Il s'agit des dernières tentatives de réforme émanant d'un ministre général avant que naisse, à la fin du siècle, la déchausse.

Les concessions accordées par les ministres généraux ne résolvaient pas le manquement à la discipline. Philippe II (1527-1556/1598) s'en émut et préconisa l'instauration d'une déchausse. Il informa le nonce apostolique de son projet. Diego de Guzmán fut alors nommé commissaire pour réformer l'ordre, mais la passivité des religieux empêcha toute évolution. Une assemblée (ou

---

[1] À l'élection d'Urbain VI (1378/1389) qui opta pour le retour à Rome, répondit celle de l'antipape Clément VII (1378/1394) qui préférait continuer de séjourner en Avignon. Deux camps virent le jour : l'Empire, l'Angleterre (toujours en guerre contre la France), l'Irlande, la Flandre, l'Italie du nord, Florence et Milan soutinrent Urbain VI. En revanche, la France, l'Écosse, la Castille, le Portugal, la Savoie, l'Aragon, la Navarre et le royaume de Naples défendirent le pape d'Avignon. Curieusement, les États apportaient alternativement leur soutien au pape et à l'antipape. Ainsi, en 1390, l'Aragon se rallia-t-elle à Clément VII. Puis en 1394, la Castille, la Navarre et l'Aragon soutinrent l'élection du cardinal aragonais Pedro de Luna sous le nom de Benoît XIII (1394/1423), marquant ainsi l'influence naissante des royaumes espagnols à la cour pontificale romaine qui ne cessa de croître durant tout le XVe siècle, pour finalement supplanter l'influence française. Le ministre général de l'époque, Réginald de La Marche, ne resta pas sans réagir : il prit fermement position contre l'antipape Benoît XIII. La volonté du ministre général de réunifier l'ordre trouvait un écho dans l'attitude du roi de France, Charles VI, qui faisait pression sur Benoît XIII pour qu'il abdiquât. Les Trinitaires savaient aussi ménager leurs intérêts. Après son emprisonnement par le roi de France, en 1400, le pape, parvenu à s'échapper en 1403, s'arrêta dans leur couvent de Lorgues, le 10 décembre de cette même année, alors qu'il retournait à Rome. Voir Nardin (col. L.), *op. cit.*, p. 79 et sqq.

[2] Knecht (T.), *op. cit.*, p. 27.

[3] *Idem*, p. 42.

congrégation) générale fut convoquée en mai 1594 à Valladolid. À la suite de cette réunion, deux ou trois maisons par province furent désignées pour permettre aux religieux qui le souhaitaient de vivre d'une façon plus austère. Il s'agissait de Bienparada, Valdepeñas (Vieille Castille) fondé par le marquis de Santa Cruz, Royuela, Peñiscola et Avingaña (Aragon), Ronda et Coín (Nouvelle Castille). La déchausse prit donc naissance dans ces maisons[1]. Mais pour réussir, ce mouvement devait trouver un porte-parole.

La déchausse fut l'œuvre d'un personnage remarquable : Juan García Rico. Né le 10 juillet 1561, il était le cinquième enfant d'une famille aisée d'Almodovar del Campo. Il suivit les cours de théologie du trinitaire Simon de Rojas, fut ordonné prêtre en 1580 et prit alors le nom de Jean-Baptiste de la Conception. Il se rendit alors au couvent de Valdepeñas.

Plusieurs années plus tard, en 1597, Jean-Baptiste de la Conception décida de se rendre à Rome. Il séjourna chez les Carmes de *Santa Maria della Scala*. La règle de vie semblait lui convenir au point de songer à intégrer la congrégation, mais renonça finalement à son projet, préférant réformer sa propre institution. Le séjour romain facilita-t-il sa décision ? Très probablement. En effet, Jean-Baptiste de la Conception obtint le bref *Ad militantis Ecclesiæ regimen*, signé par le pape Clément VIII en 1599, c'est-à-dire avant ses collègues de Pontoise. Ce texte prévoyait que la nouvelle congrégation devait suivre la règle primitive dans toute sa rigueur. À ses débuts, la direction de la congrégation devait être confiée à un Carme déchaux ou à un Franciscain déchaux, tout en restant soumise à la juridiction ordinaire du ministre général[2]. Cette situation prévalut jusqu'à la fondation d'une province spécifique à cette branche.

De retour en Espagne, Jean-Baptiste de la Conception rejoignit la maison de Valdepeñas qui devint, le 19 mars 1600, la première maison de la congrégation déchaussée. Le 10 décembre, après un an de noviciat, Jean-Baptiste de la Conception prononça ses vœux[3]. En août 1605, un bref recommanda qu'il devînt le premier provincial de la nouvelle branche. Un autre bref, datant de 1609, classa les déchaussés espagnols parmi les ordres mendiants. À la mort de Jean-Baptiste de la Conception, en 1613, on dénombrait dix-sept couvents relevant de la branche déchaussée. Trois rédactions de la règle furent approuvées, l'une en 1619, une autre en 1628 et la dernière en 1631. Cette dernière version prévoyait que la branche déchaussée fût dotée de son propre ministre général. Ainsi, les déchaussés espagnols avaient-ils réussi là où leurs confrères chaussés avaient échoué : constituer un ordre national. Ce sentiment, on le verra, s'exprima magistralement dans l'architecture.

Peut-être plus que la réforme de Pontoise, la déchausse espagnole revendiquait l'héritage du concile de Trente. On en retrouve l'inspiration dans les deux missions essentielles fixées par Jean-Baptiste de la Conception à ses disciples : la consolidation de son action réformatrice et la formation des jeunes religieux. Ceci explique que la quasi-totalité des couvents déchaussés fut des collèges. On retrouve ces deux préoccupations présentes dans deux pièces de théâtre qui n'hésitaient pas à prôner son exemple aux spectateurs[4]. Cette orientation ne faisait pas l'unanimité au sein de l'ordre ; la branche chaussée faisait grief à Jean-Baptiste de la Conception d'oublier la mission première de l'ordre : le rachat des captifs[5].

---

[1] *Ibidem*, p. 47.

[2] *Ibidem*, p. 48.

[3] *Ibidem*, p. 49.

[4] Citons *L'Atlante trinitaire* écrite vers 1740 in Ms 5715, Madrid, Biblioteca nacional d'Espagne.

[5] Toutefois, les déchaussés s'associèrent à plusieurs reprises avec les chaussés et les Mercédaires pour effectuer des voyages de rédemption conjoints.

La référence au concile de Trente se retrouve, emblématiquement, dans la dédicace de la première église romaine de la branche déchaussée : saint Charles Borromée[1]. Le saint est d'ailleurs honoré à plusieurs reprises dans le couvent.

Quel développement la déchausse connut-elle en France ? Elle s'installa dans cette province trinitaire de Provence qui réclamait une réforme avec tant de véhémence. Elle se trouva alors en compétition avec la congrégation de Pontoise. Cependant, la déchausse resta cantonnée à la maison d'Aix-en-Provence, fondée en 1621. Singulièrement, cette maison reconnaissait l'autorité du ministre général français. Faut-il y voir la volonté de ménager la susceptibilité de ce dernier ? Un témoignage de cette présence est restitué par un petit dessin de Jean Daret (1613-1668), conservé au Musée des beaux-arts de Rouen. Il représente un jeune Trinitaire déchaussé identifiable par la croix grecque à branche droite, visible sous la main droite du religieux[2]. Quelques années plus tard, Marseille accueillit un couvent de cette branche en 1653.

La déchausse connut un autre développement en Provence. Vers 1618, le père Jérôme Hélie, dit Jérôme du Saint-Sacrement, s'opposa au ministre général Louis Petit au sujet de la réforme. Il se rendit à Rome pour intervenir auprès du pape. Durant son séjour, il eut l'opportunité de fonder le couvent Saint-Denys-l'Aréopagite. Concernant la réforme, Paul V accéda, en 1619, à la requête de Jérôme Hélie en permettant la scission des couvents français en branches réformée et de stricte observance. Les couvents réformés furent répartis en deux provinces dirigées par un vicaire général, mais, non content de ce premier succès, le père Jérôme Hélie demanda aussi l'intégration des couvents réformés[3] à la déchausse espagnole[4].

Concernant son organisation, la branche déchaussée pouvait constituer une province dès lors que huit maisons étaient fondées[5]. En Espagne, le rythme soutenu des fondations imposa la création de deux provinces dès 1613 (province du Saint-Esprit et de la Transfiguration). Une troisième province dédiée à l'Immaculée Conception suivit vers les années 1650. Cette organisation n'avait pas aplani les questions de représentation.

À la tête de la branche chaussée, héritière de la tradition médiévale, existait un ministre général, gérant - en principe - l'ensemble de l'ordre. Cette situation perdura jusqu'en 1670. À partir de cette année et jusqu'au début du XVIIIe siècle, deux généraux chaussés coexistèrent, l'un Français, l'autre Espagnol. Déjà la branche déchaussée élisait son propre ministre général depuis 1650 (prévu par la règle de 1631). De son côté, la branche réformée était dirigée par un vicaire général depuis le début du XVIIe siècle. Or, la tension fut telle entre les provinces chaussées françaises et espagnoles qu'à la fin du XVIIe siècle deux ministres se répartirent l'ordre. À côté d'Eustache Tessier (1686/1693), résidant en France, Antoine Péguerolles (1688/1696), puis Joseph de Tolède (1696/1700) gérèrent les maisons d'Espagne, du Portugal et d'Italie.

---

[1] La personnalité de Charles Borromée (1538-1584), remarquable par son action lors du concile de Trente et son attitude courageuse lors de l'épidémie de peste à Milan, en 1576, contribua très certainement à renforcer l'image de l'Église, à un moment où elle en avait grand besoin. Sa canonisation intervint dès 1610. Dès cette année-là, trois églises romaines lui furent dédiées : *San Carlo al Corso*, *San Carlo ai Catinari* et l'église des Trinitaires déchaussés, Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines.

[2] Ce dessin a été publié à l'occasion de l'exposition *La peinture en Provence au XVIIe siècle*, Musée Longchamp, Marseille, 1978, notice n°81, p. 52. Le peintre, né à Bruxelles, travailla notamment en Provence, à Aix et à Marignane où il se spécialisa dans le décor de riches demeures. L'artiste, qui se fixa à Aix-en-Provence après un voyage en Italie, a peint aussi un *Saint Alexis* et un *Jean de Matha et un Félix de Valois dans une grotte* pour le couvent déchaussé d'Aix-en-Provence, tous les deux perdus aujourd'hui. *Idem*, p. 172-173.

[3] Il s'agit des couvents provençaux (Marseille, Tarascon et Arles) au sein desquels Charles d'Agneaux avait introduit la réforme de Pontoise.

[4] Stroobants (p. F.), *Les ministres généraux de l'ordre trinitaire*, Marseille, éd. trinitaires, 1966, p. 64.

[5] Cette disposition était prévue par un bref d'août 1605.

Toutefois, ces dissensions commencèrent à s'estomper après la guerre de Succession d'Espagne (1702-1714). Faut-il y voir la matérialisation des craintes du frère Bartolomé Serrano qui redoutait un changement dynastique à Madrid ? Il est vrai que le nouveau roi, Philippe V (1683-1700/1746), petit-fils de Louis XIV, ordonna aux Trinitaires espagnols d'accepter l'autorité du ministre général français. Toutefois, la volonté royale ne fut suivie d'effets qu'en 1716.

En ce qui concerne l'Europe centrale, où seuls les déchaussés avaient fondé des couvents, deux provinces furent créées, correspondant aux frontières des États, Pologne et Autriche. La province de Pologne prit le nom de Saint-Félix-de-Valois et celle d'Autriche, de Saint-Joseph. Soulignons que jamais les couvents autrichiens ne reconnurent Cerfroid comme maison mère ; le couvent de Vienne jouait pour eux ce rôle.

*

* *

L'ordre connut des modifications de sa règle initiale et des bouleversements liés à la création de branches réformées et déchaussées. Or, à aucun moment ces différents textes ne touchèrent aux missions de religieux. Celles-ci restèrent conformes à ce qu'avaient voulu les fondateurs.

Les missions

La règle montre une double influence, reflet de la personnalité des deux fondateurs. Cette constatation s'observe aussi dans l'organisation des missions dévolues à l'ordre. Si la sauvegarde des âmes en est le principe premier, celui-ci prend de multiples visages que l'on peut cataloguer selon deux catégories : la réflexion théologique et l'action apostolique. Le soin apporté au corps (rachat des captifs, accueil des pèlerins, missions hospitalières) illustre la seconde qui se conçoit comme la cause de la première.

Lutter contre l'enchaînement spirituel de l'hérésie

Tout au long de son histoire, l'Église fut confrontée à la contestation qui s'exprimait par les hérésies mais aussi par l'apostasie. Si les Trinitaires ne pouvaient se sentir étrangers à cet engagement, comment le conjuguait-il avec leur mission principale à savoir le rachat des captifs ? S'agissait-il uniquement d'aller libérer des « enveloppes charnelles » ? Certes pas. On sait que l'un des risques lié à cette captivité, dont les conditions étaient très éprouvantes, était l'apostasie. Les prisonniers ne devaient en aucun cas succomber aux tentations des sirènes qui étaient sensés les inciter à perdre leur âme. Le rachat s'inspirait d'un exemple bien connu : le Christ lui-même n'était-il pas allé libérer les âmes retenues aux Enfers ? Il y avait donc bien la volonté d'imiter le Seigneur et de ramener vers la lumière ceux qui risquaient de se perdre dans les Ténèbres. Le danger sévissait d'ailleurs tout autant en Occident, comme le montre la menace récurrente des hérésies, que sur les rives africaines. Au début du XIIIe siècle encore, et ceci malgré la traduction du Coran par Pierre le Vénérable au milieu du siècle précédent, l'Islam était encore vu par une majorité de chrétiens comme une hérésie[1]. Ainsi, le rachat physique des captifs pouvait-il être perçu comme une première étape d'un processus visant à sauver les âmes des hérétiques ou des infidèles.

---

[1] Tolan (John), *Les Sarrasins*, Paris, Flammarion, Aubier, collection historique, 2003, 473 pages. Cf. notamment le chapitre VI intitulé « Mahomet, hérésiarque (XIIe siècle) », p. 192-234.

À côté des risques d'apostasie générés par la captivité, il existait un exode, certes limité, d'Européens qui n'hésitaient pas à rejoindre les royaumes musulmans à la recherche d'une vie matérielle plus attrayante ou qui fuyaient tout simplement la justice de leur pays, ce qui impliquait nécessairement le reniement du Christ[1]. Les apostats avaient toujours été violemment condamnés par l'Église qui y voyait l'action du démon. Le souvenir de l'empereur Julien (331-361/363) n'était pas oublié et elle ne cessa d'entretenir l'image d'un souverain odieux et jouet du diable, jusqu'en plein Moyen Âge. Elle désignait d'ailleurs ces apostats du nom, lourd d'opprobre, de « renégat ».

Pour prévenir l'apostasie, deux solutions pouvaient s'offrir aux Trinitaires : combattre les hérésies et accueillir le pécheur repenti. Les efforts consacrés à la diffusion du dogme de l'Église devait s'accompagner, avec le temps, d'une autre mission : l'éducation. L'ordre s'y consacra également.

Parfois, le reconquête des esprits pouvait passer aussi par le réinvestissement des lieux affectés aux célébrations condamnées. En 1219, Amaury de Montfort donne les bâtiments de l'ancienne synagogue de Limoux (Aude) aux Trinitaires pour y fonder leur couvent. À Cordoue, l'ordre s'installa en 1236 sur les ruines d'une ancienne mosquée et plus tard, en 1697, à Bratislava, le couvent nouvellement implanté engloba l'ancienne église Saint-Michel et un cimetière protestant.

Extirper l'hérésie

Dès leur création, les Trinitaires furent sensibilisés à la lutte contre les hérésies. L'illustration dessinée dans une marge de la bulle *Cum a nobis petitur,* délivrée par Innocent III à Jean de Matha, et conservée aux Archives secrètes du Vatican[2], intrigue par la présence d'un oiseau se faisant crever les yeux par deux autres volatiles. Il faut y reconnaître un « nycticorax », littéralement « corbeau de nuit », qui, dans l'imaginaire médiéval, était censé vivre dans les ténèbres[3]. On ajoutait qu'il pouvait voir la nuit, car ses yeux étaient pourvus d'une force lumineuse qui lui permettait de percer les ténèbres. Il était de ce fait considéré comme un suppôt du diable, un infidèle cherchant à égarer le peuple de Dieu. Les deux autres oiseaux tentaient de l'empêcher d'accomplir sa sinistre mission en l'aveuglant.

Ce document est à replacer dans le contexte de l'époque. Avant que le pape Grégoire IX (1227/1241) ne confiât exclusivement l'Inquisition aux Dominicains par la bulle *Ille humani generis* de 1232, les Trinitaires avaient été associés à la mise en place de l'Inquisition en Espagne[4]. L'un d'entre eux, le père Rayneiro Cappocio, y exerça en qualité d'inquisiteur. Ceci montre bien que, dès les premières années de l'ordre, la libération des âmes constituait bien un volet du rachat des captifs. Un tableau conservé aux Archives nationales du Portugal à Lisbonne, nous restitue, quelque peu maladroitement, la physionomie imaginaire du religieux. Ce portrait, élément d'une galerie des illustres rejoignit les collections nationales du Portugal après la suppression des ordres en 1835. Le père Cappocio occupa également des charges diplomatiques en qualité de légat auprès d'Innocent III et de nonce auprès du roi Sanche Ier du Portugal (1185/1212). En récompense des services rendus, il fut élevé à la dignité de cardinal de *Santa-Maria-in-Cosmedin* par Honorius III, et il mourut à Rome en 1229.

---

[1] Cet aspect est surtout documenté pour la période moderne. Cf. par exemple l'ouvrage de Bennassar (Bartolomé et Lucile), *Les chrétiens d'Allah : l'histoire extraordinaire des renégats, XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Perrin, 1989, 493 p. L'ouvrage a bénéficié d'une édition revue et augmentée publiée chez le même éditeur (collection Tempus) en 2006.

[2] Bulle *« Cum a nobis petitur »*, 16 mai 1198, Vatican, Archives secrètes, Rég. Vat., IV, N 247, f°62 v°.

[3] Hippeau (M.-C.), *Le bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, A. Hardel éd., Caen, 1852, p. 97 et sqq.

[4] Si l'Espagne ne connut que marginalement le développement de mouvements hérétiques, elle accueillit cependant de nombreux cathares venant du sud de la France. En outre, elle luttait contre les musulmans.

Deux artistes ayant travaillé pour l'ordre et connaissant donc bien son but, nous restituent sa participation au combat. Un premier tableau, conservé au musée du Louvre, souligne l'implication du fondateur dans la lutte contre les hérésies. Il se trouvait dans l'église dominicaine Saint-Basile de Séville avant d'être donné au maréchal Soult (1769-1851) par le chapitre de la cathédrale de la même ville. Sur cette toile intitulée *Saint Basile dictant sa doctrine*, Francisco Herrera le Vieux (vers 1585-après 1657) a représenté un religieux (de la branche chaussée) au pied du père de l'Église[1], face à un Mercédaire. Particulièrement révéré par les Dominicains, saint Basile (328-379) expose sa doctrine non seulement aux deux religieux rédempteurs mais aussi aux saints Augustin, évêque d'Hippone, et Bernard de Clairvaux. À l'arrière plan on distingue saint François ou saint Berthold, fondateur des Carmes ainsi que saint Dominique. Il faut reconnaître ici le pourfendeur de l'arianisme plutôt que le rédacteur de la règle des Basiliens. Comme l'a justement fait remarquer Antonio Martínez Ripoll en justifiant sa présence parmi d'autres fondateurs d'ordres, le Trinitaire ne peut être que Jean de Matha[2]. Il apparaît ici, et les Trinitaires à sa suite, parmi les acteurs de la lutte contre les hérésies, s'inscrivant dans la tradition des débats théologiques auxquels les intellectuels de Saint-Victor participèrent au XIIe siècle, notamment lorsqu'un Hugues participait au débat contre Abélard. Jean de Matha figure aux côtés d'autres saints fondateurs, alors même que sa sanctification n'intervint qu'en 1666.

Le second exemple espagnol que nous présentons date de la fin du XVIIe siècle et illustre le rôle de l'ordre dans le cadre de la seconde Inquisition. Il s'agit de l'*Autodafé à la Grand-Place de Madrid*, peint par Francisco Rizi (1614-1685) en 1683. Il offre à voir notamment deux Trinitaires déchaussés amenant vers le tribunal ecclésiastique un hérétique semblant se débattre[3]. Cette œuvre, l'une des dernières de la production de Rizi, est un témoignage important pour la connaissance de ce type de cérémonie publique et de la pompe déployée à cette occasion[4]. L'artiste a su rendre vivante la scène en individualisant les visages de chacun des personnages. De même, on remarque deux types de *santobenito*, vêtement que l'on pourrait assimiler à un scapulaire négatif[5], sur les épaules des condamnés, l'un orné de flammes rouges (porté par le condamné conduit par les Trinitaires), et l'autre d'une croix de Saint-André également rouge. Il faut aussi faire remarquer que chaque institution (Franciscains, Bénédictins, etc.) amène un condamné devant le tribunal ; les Trinitaires participaient donc d'un mouvement général. Si tel était le cas en Espagne, n'existait-il pas un autre moyen de juguler le risque que représentaient des populations mal encadrées ?

*

---

[1] L'influence des pères grecs de l'Église sur les Trinitaires se retrouve aussi dans le manuscrit de 1429 conservé à la bibliothèque Mazarine (Ms. 1765), dans lequel figure plusieurs règles dont celle de saint Jérôme.

[2] Voir Martinez Ripoll (Antonio), *Francisco de Herrera « El Viejo »*, Diputacíon Provincial de Sevilla, Jerez de la Frontera, 1978, p. 116-119 et Gérard Powell (Véronique), *Écoles espagnole et portugaise*, catalogue du département des Peintures du musée du Louvre, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2002, p. 174-178..

[3] *Le musée du Prado*, s. l., Fonds Mercator Paribas/Fundación amigos del Museo del Prado, 1996, p. 131, ill. 176, p. 132. D'origine italienne (Rici), Francisco Rizi suivit l'enseignement de Vicente Carducho puis devint peintre du roi Philippe IV d'Espagne, en 1656.

[4] Pedro Berruguete (vers 1450-1504) avait peint vers 1490/96 un *Autodafé*, conservé aussi au Prado, mais le *decorum* y est moins somptueux.

[5] Liez (Jean-Luc), « Une pratique religieuse populaire : la dévotion au scapulaire », *Dévotions populaires*, actes du colloque, Langres, Éditions Dominique Guéniot, [2008], p. 573-581. Les *sanbenito* étaient accrochés dans les églises après le châtiment des condamnés.

* *

La mosaïque de Saint-Thomas-in-Formis ou l'expression du rachat universel

L'hôpital de Saint-Thomas-in-Formis ouvre sur un porche surmonté d'un tympan orné d'une mosaïque dont l'emplacement peut faire penser à une adaptation d'un décor d'abside[1] ou la décoration des coupoles, comme le *Baptême du Christ* du Baptistère des Ariens à Ravenne (début VIe siècle). Le Christ forme l'axe central d'une composition symétrique. Assis sur un trône, il tient deux personnages par les poignets, un blanc à sa droite, un noir - le maure - à sa gauche, tous deux revêtus d'un simple pagne[2]. Plusieurs anneaux entourent la scène, comme on le voit aussi sur les mosaïques portatives qui, très souvent, étaient ceintes d'orles colorés de bleu. Il n'est pas impossible en effet que ce type d'objets ait circulé à Rome dans les années qui suivirent la conquête de Constantinople lors de la IVe croisade (1204)[3].

Datant vraisemblablement des années 1210, elle a été exécutée par Jacques Cosmate et son fils, du vivant de Jean de Matha. Elle peut donc être considérée comme une représentation relativement exacte de sa vision, bien qu'un délai de quinze à vingt ans sépare le miracle de la réalisation de la mosaïque. L'esthétique reste fortement marquée par l'influence byzantine comme en témoigne le fond doré évoquant la luminosité propre aux productions constantinopolitaines, tout en offrant des rapprochements avec les modèles romans montrant le Christ tout-puissant[4]. La différence d'échelle entre les personnages renforce encore ce sentiment.

Du point de vue formel, Guglielmo Matthiae a souligné les différentes réinterprétations locales de l'influence byzantine qui transparaissent dans cette mosaïque. Le Christ roman est inspiré directement des triptyques exécutés par l'école locale, tandis que les deux esclaves sont une adaptation des fresques de l'époque, dont celles de Saint-Jean à la Porte latine offrent un bon exemple[5]. La composition est assurément complexe, associant deux principes, la symétrie et le cercle. Par nature, le second ne peut admettre le premier, puisque tout l'espace s'organise autour d'un point central. Cette association est rendue possible par la conjonction de deux éléments que les linguistes appelleraient le signifiant et le signifié. Le cercle joue le rôle du signifiant en symbolisant la manifestation de la vision, tandis que la symétrie donne un sens aux images qui y sont inscrites selon le principe justement mis en évidence par Umberto Eco pour caractériser les œuvres créées au Moyen Âge[6].

Du point de vue iconographique, la composition des Cosmate rappelle la mosaïque ornant une lunette du narthex, à l'entrée de l'oratoire Saint-André du palais archiépiscopal de Ravenne. Datant

---

1 Bertelli (Claudio), *Les mosaïques*, Paris, Bordas, 1989, p. 255.

2 Cipollone (Giulio), *Il mosaïco di Santo Tommaso in Formis a Roma (ca 1210)*, Rome, O.T.H.I., 1984, p. 83 et sqq. Son diamètre est de 1,76 m. Le Christ mesure 1,335 m, le personnage de gauche 0,76 m et celui de droite 0,745 m.

3 Cf. Villela-Petit (Inès), « 1204, éclats d'empires », *4ème croisade. De Blois à ... Constantinople. Éclats d'Empire*, cat. exp., Musée-château de Blois et Paris/Bibliothèque nationale de France, Musée du cabinet des Médailles, octobre 2005-janvier 2006, Société française d'héraldique et de sigillographie, t. 73-75, 2003-2005, p. 14-15.

4 On peut en effet penser que Jean de Matha, lors de ses différents voyages à Rome, a nécessairement vu les fresques romanes des églises bourguignonnes, Berzé-la-Ville et surtout Cluny par exemple, montrant le Christ tout-puissant apparaissant sur les voûtes des absides.

5 Matthiae (Guglielmo), *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, t. I, Rome, Istituto poligrafico dello Stato, 1967, p. 386-387.

6 Eco (Umberto), *Art and Beauty in the Middle Ages*, New York/Londres, Yale university press, 1986, p. 40. L'auteur évoque notamment l'exemple d'un relief de la cathédrale de Parme montrant saint Martin divisant son manteau pour soulager deux mendiants (et non pas un), placés de chaque côté de lui.

de l'épiscopat de Pierre II de Ravenne (494-519), elle représente le Christ sous les traits d'un jeune homme debout, revêtu d'une cuirasse dorée et de la pourpre impériale. Il foule la tête d'un lion et celle d'un serpent. La hampe est surmontée d'une croix qu'il porte sur l'épaule, et le livre qu'il tient respectueusement dans un pli de son manteau mentionnant une phrase de l'Évangile de Jean « Je suis la voie, la vérité et la vie ... personne ne va au Père, si ce n'est grâce à moi (*ego sum via, veritas et vita [nemo venit ad patrem, nisi per me]*). Cette scène, interprétée comme une scène de rachat, ne connut pas de postérité. En effet, on lui préféra l'*Anastasis* (la *Descente aux limbes*), thème qui se développa à la même époque avec un message identique[1].

L'influence byzantine peut-elle s'observer dans un registre légèrement différent, celui de la « bipolarité » du monde, opinion défendue aussi par les musulmans ? En effet, les Grecs opposaient l'Empire byzantin, chrétien, au reste du monde que Psellos appelait, à la fin du XIe siècle, la « barbarie périphérique ». Sous ce vocable, l'auteur regroupait tout à la fois les Latins et le monde musulman[2]. Toujours selon les Grecs, l'ensemble du monde connu, dénommé l'*œkoumène*, devait reconnaitre la suprématie de Constantinople[3]. Bien avant Psellos, au début du Xe siècle, le patriarche de Constantinople, Nicolas Mystikos, écrivait qu'il n'existait que deux vraies souverainetés sur terre, celle des Romains (donc des Byzantins) et celle des Sarrasins. D'ailleurs, il n'hésitait pas à comparer les premiers au soleil et les seconds à la lune[4]. Cette comparaison pourrait s'appliquer aussi aux deux personnages placés de part et d'autre du Christ par Jacques Cosmate ; Le chrétien évoquerait le soleil tandis que le maure symboliserait la lune. Ainsi, ces deux personnages pourraient-ils représenter les deux parties d'un monde antagoniste tel que les byzantins le concevait, mais appliqué ici au contexte de l'Église latine. La symétrie de la scène rappelle aussi le Jugement dernier annoncé par Matthieu (XXV, 31-40) lorsqu'il indique que le berger place les moutons à sa droite et les chèvres à sa gauche. Cette description semble assurément convenir aux deux personnages entourant le Christ.

La comparaison s'arrête là. À Saint-Thomas-in-Formis, le Christ assume une mission rédemptrice à l'égard des deux autres figures. Il ne les repousse pas. Au contraire, il les attire à lui. La qualité des vêtements représentés est porteuse de sens : la somptuosité des habits du Christ annonçant la promesse du bonheur de l'autre monde s'oppose au dénuement des pagnes ceignant la taille des deux autres personnages. Situés de part et d'autre du Seigneur, ils sont placés sur le même plan, ce qui peut traduire l'universalité du message apostolique recommandant de racheter tous les hommes sans exception, comme le rappelle l'épître aux Galates : « Il n'y a plus ni esclave, ni homme libre ... mais vous êtes un dans le Christ Jésus ... » (Gal. III, 28).

L'architecture même renforce la puissance du message qui s'est manifesté lors de la célébration eucharistique en jouant sur la mise en abîme. Donnant accès à l'hôpital et non pas à l'église, l'arcade double, abritant une porte au niveau inférieur et la mosaïque en partie supérieure, matérialise la parole du Christ : « Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé ; il

---

[1] Cette interprétation a été complétée par une étude d'Aristides Stamatiou qui montre une iconographie inspirée de modèles de l'Antiquité. Voir Stamatiou (Aristides), « The mosaic of Christ in the episcopium of Ravenna », *Corso di cultura sull'Arte ravennate e bizantina*, t. XXXIX, 1992, p. 743-771.

[2] Ducellier (André), « La Nouvelle Rome face au monde », *Constantinople 1054-1261. Tête de la chrétienté, proie des Latins, capitale grecque*, coll. Mémoires, Paris, Autrement, 1996, p. 56-57. L'auteur souligne que les musulmans faisaient également la différence entre la « maison de l'islam » (*dâr al-islam*) et le « maison de la guerre » (*dâr al-harb*).

[3] Ce terme recouvre l'ensemble du monde connu sur lequel l'autorité du basileus et la foi chrétienne devaient s'étendre.

[4] Ducellier (A.), *op. cit.*, p. 62.

entrera et il sortira, et il trouvera des pâturages » (Jean, X, 9). Les personnes accueillies pénètrent dans un lieu où le message de Dieu s'exprime alors pleinement, les rassurant sur leur nouvelle vie. Mais le captif est aussi racheté aussi par le sacrifice du Seigneur dont la mémoire est perpétuée lors de la messe illustrant le verset de la lettre aux Éphésiens (II, 13)[1]. Il est rappelé ici par la mosaïque, peinte sous un aspect rappelant celui d'une hostie, placée au-dessus de la porte et mise en valeur par les arches doubles évoquant le moment de l'élévation. La célébration eucharistique, dogme âprement combattu par les hérétiques au XIIe siècle, prend donc une dimension emblématique évidente en soulignant, par la présence des deux personnages symbolisant les deux Lois, le rachat ou le salut universel tout en devenant elle aussi, un « *signum* » tel que défini par Hugues de Saint-Victor[2].

En effet, on peut voir ici la transcription formelle de l'enseignement de Saint-Victor. L'histoire du salut avait animé les débats intellectuels durant tout le XIIe siècle. Prenant sa part dans la réflexion, Hugues de Saint-Victor, notamment dans son *De sacramentis*, joua un rôle éminent en bâtissant un enseignement complexe posant la conception de la foi personnelle s'inscrivant dans l'histoire du salut universel. S'appuyant sur les écrits d'Augustin, des néo-platoniciens et de Boèce, il conçut la possibilité d'une communication entre Dieu et le corps ecclésial qui communiquerait dans les deux sens, permettant ainsi l'accomplissement du projet divin[3]. Mais plus précisément, quel contenu iconographique doit-on donner à chacun des éléments représentés ?

Le Christ

Au XIIe siècle et encore au suivant, les artistes médiévaux représentent volontiers le Christ comme le juge implacable des grands Jugements derniers. À Saint-Thomas, les séries de cinq cabochons présentent sur les montants du trône où le Christ est assis, ou sur le nimbe crucifère, références explicites aux plaies qui lui ont été infligées lors de la Crucifixion, renvoient à la seconde Parousie décrite sur ces grands reliefs. Trônant sur un siège garni de coussins, il est revêtu d'un manteau et d'une longue tunique qui laisse voir ses pieds. Le hiératisme, frappant au premier abord, n'est qu'apparent. La position des mains saisissant les poignets des captifs, celle des pieds, dissymétrique, ou encore le regard dirigé vers le personnage noir, contribuent à animer la personne du Seigneur, et par là-même le rendre inquiétant.

La mosaïque offre tout à la fois des similitudes mais surtout des différences avec les grands tympans. Si ces images montrent le Christ, le plus souvent assis, il exhibe les paumes de ses mains aux spectateurs, fidèle représentation de l'apparition décrite dans l'*Apocalypse* de Jean. Il n'a aucun contact avec les personnages qui l'entourent. Il semble indifférent aux sentences prononcées lors du terrible jugement que craignait tant l'homme du Moyen Âge.

Par ailleurs, la symétrie ne conduit pas systématiquement à l'opposition discursive entre partie droite et partie gauche, comme on le voit sur les Jugements derniers. L'emblème de l'ordre des Camaldules représentant deux colombes buvant dans un même calice surmonté d'une étoile, donne un sens positif à chacun des côtés ; l'origine d'un tel symbole remonte sans doute au décor

---

[1] « Mais maintenant, dans l'union avec Jésus-Christ, vous qui étiez éloignés, vous avez été rapprochés par la mort de Christ. » Rappelons la présence de plusieurs notations iconographiques renvoyant au sacrifice du Christ sur la mosaïque, notamment les cabochons ornant le trône.

[2] Nous reviendrons plus bas sur ce point très important.

[3] Nous nous appuyons ici sur la communication du père Rainer Berndt intitulée « La raison du salut. L'influence d'Hugues de Saint-Victor sur la formation des sommes de théologie aux XIIe et XIIIe siècles » prononcée dans le cadre du colloque international portant sur « L'influence et le rayonnement de l'école de Saint-Victor de Paris au Moyen Âge », tenu au collège des Bernardins de Paris, du 24 au 27 septembre 2008. Les Actes sont à paraître prochainement. Cf. aussi Sicard (Patrice), *Théologies victorines*, Paris, Collège des Bernardins, éditions Parole et Silence, 2008, p. 182-193.

des sarcophages paléochrétiens. Les deux colombes symbolisent l'unité harmonieuse des moines et des hôtes s'abreuvant dans le calice de la foi et de l'eucharistie. Surtout, le verset des Proverbes (III, 16), bien connu d'Hugues de Saint-Victor, confirme cette acception lorsqu'il souligne que, parlant du Seigneur, « Dans sa droite est une longue vie, dans sa gauche, la richesse et la gloire ». Dans ces conditions, le geste du Christ peut symboliser, peut-être l'échange de prisonniers qui se pratiquait parfois et que prévoyait la règle, mais bien d'avantage incarner la perspective du rachat universel proposé tout uniment aux chrétiens et aux impies. En effet, on peut légitimement s'interroger sur la réalité des échanges qui peuvent se concevoir intellectuellement mais qui ne résistent pas à l'examen des principes économiques les plus basiques. Les captifs étaient vendus comme esclaves, ce qui confisquait leur force de travail au profit de leur propriétaire et du système économique dans lequel ils évoluaient désormais. On imagine mal, dans ces conditions, un maître acceptant, sans contrepartie dans le cas d'un échange, d'échanger un des ses esclaves contre un de ses coreligionnaires, hormis quelques exceptions toujours envisageables. De plus, lorsque le captif venait à être libéré, une rançon devait être versée ; le propriétaire avait donc profité de l'exploitation de son esclave pendant un temps plus ou moins long et il recevait une somme d'argent confortable pour consentir à le libérer. L'Européen (comme le noir africain[1]) était donc bien considéré comme une vile marchandise. Ceci explique que l'échange avait dû s'appliquer davantage aux religieux eux-mêmes qui pouvaient prendre la place d'un captif lorsque la rançon exigée pour le libérer était devenu trop importante au fil des tractations.

À la différence de leurs confrères occidentaux, les artistes byzantins diffusèrent plus largement l'image d'un Christ attentifs aux personnages qui l'entourent. Le geste du Christ tirant vers lui les deux personnages nous amène à considérer une iconographie très proche de celle qui nous occupe, à travers un geste identique, celui visible sur les descentes aux limbes. Le Seigneur saisit par le poignet celui qu'il souhaite sauver, Adam en l'occurrence, premier homme par lequel l'humanité est tombée dans les griffes du Démon. André Grabar considère que cette iconographie inspirée par les images romaines de victoire, prend naissance vraisemblablement à la fin de l'Antiquité. L'image de l'empereur victorieux tirant énergiquement à lui les allégories des provinces de l'empire qui lui sont soumises aurait donné naissance à cette représentation[2].

Cette iconographie fut notamment reprise sur les mosaïques, comme à l'église de la *Nea Moni* de Chios (Grèce, XIe siècle), ou à Saint-Luc-en-Phocide (début du XIe siècle). On retrouve encore ce thème sur une fresque datant de 1191, recouvrant une paroi de l'église de Kurbinovo, en Macédoine. Lié au cycle de la Passion, l'événement précède logiquement la Résurrection et met en évidence la victoire du Christ sur l'Enfer. À Byzance, le succès de ce thème très populaire connu sous le nom d'*Anastasis* occulta souvent celui de la Résurrection.

Rome possédait plusieurs édifices ornés de l'*Anastasis*. *Santa Maria Antica* en possédait une dans la chapelle des *Quarante martyrs*, une seconde dans l'embrasure d'une porte menant vers le palais, et une troisième dans l'oratoire du pape à Saint-Pierre de Rome (détruite mais connue par un dessin datant de 1606), toutes exécutées sous le pontificat de Jean VII (705-707). Une autre scène se trouve aussi dans l'église basse de Saint-Clément, peinte sous Anastase II (713-715). Elle ornait aussi d'autres supports comme les croix reliquaires ou les petits ivoires[3]. Venise, qui subissait encore au XIIe siècle l'influence byzantine, au moins pour ce qui concerne l'art, possède aussi une vaste mosaïque sur le mur ouest de la cathédrale de Torcello, représentant le Jugement dernier

---

[1] Nous renvoyons le lecteur aux ouvrages cités en bibliographie.

[2] Grabar (André), *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, 1ère éd. 1979, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1994, p. 215. On se fera une idée plus précise de cette iconographie dans Kartsonis (Anna D.), *Anastasis. The making of an image*, Princeton, Princeton university press, 1986.

[3] Voir à ce sujet Kartsonis (A. D.), *op. cit.*, particulièrement p. 70 et pl. 25 b et 26 b et *Byzance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, musée du Louvre, Paris, p. 263.

divisé en plusieurs registres dont le plus important, au sommet du mur, dépeint précisément une *Anastasis*. Une telle association démontre qu'à l'époque, on estimait que le pouvoir du Christ pouvait s'étendre même sur l'Enfer.

L'iconographie de la *Descente aux limbes* s'impose plus difficilement en Occident. Le musée des Augustins de Toulouse possède un intéressant chapiteau représentant cette scène. Il s'agit d'un chapiteau de colonne simple sculpté pour le cloître du prieuré clunisien de Notre-Dame de la Daurade de Toulouse. Il est l'œuvre du second atelier ayant travaillé sur le chantier de cet édifice, entre 1120 et 1130. Intégré à un ensemble décrivant exhaustivement les épisodes de la Passion, il représente, sur la face qui nous intéresse, le Christ tirant Adam par le poignet hors de l'Enfer, tandis qu'il plante sa hampe surmontée de la croix dans la gueule de Satan symbolisant la mort. Il s'agit pourtant là, pour cette époque, d'un exemple considéré comme unique en France par Émile Mâle[1].

Cependant, peut-être faut-il tempérer les propos de Raymond Rey qui affirme que ce chapiteau représente le premier exemple de sculpture occidentale de l'*Anastasis* grecque. En effet, la descente aux limbes était très diffusée en Angleterre. Le plus ancien témoignage remonte sans doute à la fin de la période saxonne (début du XIe siècle) sur un relief conservé aujourd'hui dans le croisillon nord de la cathédrale de Bristol. Le tympan de la porte nord de la nef de l'église paroissiale Saint-Jean-Baptiste de Beckford (Worcestershire, 1128), les fonts baptismaux de l'église Sainte-Marie-Madeleine d'Eardisley (Herefordshire), le chapiteau engagé de la cathédrale d'Hereford ou encore le tympan du porche nord de l'église Saint-Swithun de Quenington (Gloucestershire, 1130) en offrent d'autres exemples pour le XIIe siècle[2]. le thème envahit aussi la peinture, comme en témoigne le psautier de Saint-Alban enluminé vers 1120-1130[3].

La France conserve d'autres témoignages que celui de Toulouse. La cathédrale du Mans conserve un vitrail illustrant une *Descente aux limbes* du XIIe siècle, sans doute influencée par l'enluminure anglo-normande[4]. Un autre exemple français plus tardif mérite aussi d'être cité : il s'agit du tympan de l'église Saint-Yved de Braine conservé au musée de l'abbaye Saint-Léger de Soissons (Aisne). Malgré les problèmes que pose le montage actuel du relief, il reste un témoignage intéressant de l'existence de cette iconographie au tout début du XIIIe siècle (1208), dans une région assez proche de Cerfroid ; d'autant plus qu'ils pourraient avoir été exécutés par des ateliers du Soissonnais ou du Laonnois[5].

On retrouve aussi les descentes aux limbes sur des objets plus mobiles comme les châsses émaillées. Le Musée Bossuet de Meaux conserve une petite châsse reliquaire travaillée à Limoges à la fin du XIIe siècle ornée de trois scènes liées à la Passion, la *Descente de Croix* au centre, la *Descente aux Limbes* à gauche et les *Disciples d'Emmaüs* à droite[6].

Toutes ces représentations offrent un schéma identique : le Christ transperce la gueule de Satan de l'extrémité de la hampe crucifère qu'il tient de la main droite et tire Adam de la main gauche. La similitude avec ce que l'on observe sur la mosaïque de Saint-Thomas-in-Formis est

---

[1] Voir au sujet de ce chapiteau : Mâle (Émile), « Les chapiteaux romans du Musée de Toulouse », *Revue archéologique*, 3e série, t. XX, juillet-décembre 1892, p. 181-182 ; Lafargue (Marie), *Les chapiteaux de Notre-Dame de La Daurade*, Paris, Picard, 1940, p. 58-59 ; Rey (Raymond), *L'art des cloîtres romans*, éd. Privat, 1955, p. 85-87 ; *Sculptures romanes*, catalogue du musée des Augustins, Toulouse, 1996, p. 16-25.

[2] Musset (Lucien), *Angleterre romane, le sud de l'Angleterre*, s.l., Zodiaque, coll. la nuit des temps, 1983, p. 93-94, 324-325, 327-328, 368-369.

[3] *English romanesque art 1066-1200*, Londres, Hayward gallery, 1984, p. 93.

[4] Grodecki (Louis), *Le vitrail roman*, Paris/Fribourg, Office du livre/Vilo, 1977, p. 61-62.

[5] Il peut en effet s'agir soit d'un fragment d'un tympan de la façade occidentale, soit d'un fragment d'un autre ensemble qui pourrait être un jubé. Voir à ce sujet : Prache (Anne), « Saint-Yved de Braine », *Congrès archéologique de France, Aisne méridionale*, t. I, p. 105-118 et aussi *D'un musée l'autre en Picardie*, éd. du Regard, 1996, p. 179.

[6] La pièce ne comporte pas de numéro d'inventaire.

flagrante lorsque l'on voit le Christ tirer vers lui non plus un mais deux personnages. Quant à la hampe, elle est toujours présente, mais tenue par le personnage blanc. Jacques Cosmate a cependant dû être gêné par la position assise du Christ qui ne lui permettait pas de rendre l'attitude dynamique du Christ émergeant des limbes. La position des pieds, le mouvement des yeux et surtout l'axe décentré des jambes par rapport au tronc aident l'artiste à pallier la difficulté, tout comme le dessin plus souple des plis du manteau du Christ et ceux des pagnes des deux autres personnages.

Quoi qu'il en soit, la clarté du message reste nettement accessible à quiconque se trouvait en face de la mosaïque. Le message universel du Christ rédempteur se comprend ici dans toute son ampleur : en s'appliquant à la fois aux élus et aux réprouvés, ce qui constitue une notion s'inscrivant parfaitement dans l'enseignement de Saint-Victor. Si le geste prêté au Christ par l'artiste symbolise bien le salut, il faut se poser la question de sa réception par les deux personnages situés de part et d'autre du Seigneur.

L'esclave noir

Le personnage de carnation brune placé à la gauche du Christ est plus complexe à définir. Dans le contexte byzantin, on a vu qu'il pouvait symboliser « les barbares », c'est-à-dire les peuples rejetant l'autorité de Constantinople. Il ne saurait donc représenter un « noir » au sens ethnique du terme. Au XIIIe siècle, l'idée que l'on pouvait se faire de l'Africain, de l'*Æthiops*, restait vague et soumise à une connaissance souvent livresque du monde. Déjà en 1095, le pape Urbain II, alors qu'il prêchait la Ière croisade à Clermont-Ferrand, parlait des Infidèles comme d'une « race dégénérée de la dignité d'homme et vile esclave du démon »[1]. Cette déclaration qu'il faut bien entendu replacer dans son contexte, n'en contribue pas moins à la construction d'une image qui impressionna l'inconscient collectif, déjà fortement marqué par les incursions sarrasines qui affectèrent pendant plusieurs siècles la vie des populations de la Méditerranée occidentale. Ceci explique que l'on reconnaisse volontiers un maure en ce personnage.

L'étymologie latine donne une acception identique au Français, c'est-à-dire « maure », habitant de Mauritanie, et plus généralement un Africain (dictionnaire Gaffiot). La langue grecque donne une signification semblable que renforce le sens du verbe « mauroô » (μαυροω) signifiant « obscurcir, d'où détruire » (dictionnaire Bailly), ce qui accentue la connotation négative du personnage. En outre, ce mot donnera naissance au prénom Maurice dont le saint éponyme sera très souvent représenté sous les traits d'un soldat noir. La connotation funeste liée à la carnation foncée se retrouve également dans l'Ancien Testament (Samuel, XVIII, 21), lorsqu'un Kushite, esclave éthiopien, donc considéré comme messager de mauvais augure en raison de sa peau noire, est envoyé pour annoncer la mort de son fils au roi. Par ailleurs, la carnation brune sera aussi utilisée pour représenter les bourreaux du Christ.

Plus généralement, le terme « maure » est employé indistinctement avec celui de « sarrasin », comme synonyme d'esclave pour les Méditerranéens d'Europe[2]. Plus qu'un habitant de la Mauritanie au sens large, ce personnage représente, selon nous, un archétype de l'hérésie. Sa couleur et sa position dans l'espace sont porteurs d'une forte symbolique. La place située à la gauche du Christ est traditionnellement réservée à ses ennemis. De plus, la couleur noire marque le poids du péché. Son regard enflammé fait songer à celui du Démon dont l'image est largement

---

[1] Hentsch (T.), *op. cit.*, p. 56, citant Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964, p. 183.

[2] Heers (Jacques), *Esclaves et domestiques au Moyen Âge dans le monde méditerranéen*, coll. Pluriel, Paris, Fayard, 1981, p. 26. Le mot sarrasin était synonyme d'esclave, il évoque Agar et Ismaël soumis à Sara. Voir Mansouri (Mohamed Tahar), « L'œil du grand rival : la ville vue par les musulmans », *Constantinople 1054-1261, op. cit.*, p. 158.

diffusée à l'époque. Un texte espagnol édité en 1630, connu par une traduction française de 1634, donne une description du Maure de notre mosaïque précisant ce sens :

> « ... ce dernier qui était le « More » était hydeux et horrible à voir, car il avait le visage bazané et affreux, les yeux enflammés et enfoncés dans la tête, ses joues avalées, ses lèvres haut élevées, et collées contre les dents, bref sa face n'avait point d'autres traits, que ceux de la mort même, dont il semblait être le naïf portrait, qui représentait bien l'état misérable de son âme. » [1]

Bien que la vision de Jean de Matha possède un caractère très original qui transparaît dans la composition de la mosaïque, il est très vraisemblable que l'artiste se soit inspiré de représentations voisines pour exécuter son travail. Il pourrait notamment avoir vu des scènes représentant Jésus - crucifié ou non - encadré par l'Église et la Synagogue.

L'un des exemples auquel nous pourrions nous référer figure sur l'une des deux mosaïques ornant l'arc triomphal de l'église Sainte-Marie-Majeure à Rome (Ve siècle). Entouré de quatre anges, Jésus enfant, représenté sous les traits d'un jeune prince, est figuré nimbé et richement vêtu, assis sur un trône garni de coussins. À sa droite, est assise une jeune femme nimbée et somptueusement habillée. De l'autre côté, se tient une vieille femme revêtue de vêtements bruns ou noirs, la tête ceinte d'un turban. Frédérick Tristan reconnaît dans ces deux femmes les représentations de l'Église et de la Synagogue[2]. La couleur noire ou brune serait donc associée très tôt à l'hérésie, ce que les artistes transcrivirent aussi par le bandeau obscurcissant traditionnellement les yeux de la Synagogue[3]. La couleur du maure pourrait avoir été emprunté au manteau de la vieille femme. En effet, cette ancienne mosaïque était sans doute connue de Jacques Cosmate qui fit des travaux d'embellissement à Sainte-Marie-Majeure.

Ce premier aspect examiné, il faut maintenant expliquer le sens du lien immobilisant les chevilles du maure qui retient l'extrémité de ce lien. Ce geste a été interprété comme celui de la persistance dans l'erreur[4]. L'église Notre-Dame-du-Port, à Clermont-Ferrand, possède un chapiteau représentant une allégorie de la lutte de la charité contre l'avarice (XIIe siècle). Cette figure arbore l'aspect d'un redoutable guerrier hirsute, revêtu d'un pagne dont les chevilles sont entravées par un serpent mordillant ses chairs. On retrouve sur un vitrail de Saint-Germer-de-Fly (Oise) un parti pris identique : il s'agit de la personnification de l'Infidélité, identifiée par un phylactère. Paradoxalement, il ne s'agit pas d'une femme, mais d'un homme représenté quasiment nu, dont seules les épaules sont recouvertes d'un linge. Ses jambes sont entravées par un serpent qui lui mord les chevilles. Le reptile joue le même rôle que le lien enserrant le maure de Saint-Thomas-in-Formis. La représentation de l'Infidélité n'est d'ailleurs pas sans rappeler la manière dont les fous sont représentés à l'époque, c'est-à-dire nus ou partiellement vêtus[5].

---

[1] Aloes (F.), *op. cit.*, p. 23, traduction de l'ouvrage de Gonzales d'Avila (Gil), *Compendio historico de las vidas de los gloriosos Patriarcas s. Juan de Matha i s. Felix de Valois*, Madrid, 1630.

[2] Tristan (Frédérick), *Les Premières images chrétiennes, du symbole à l'icône, IIe s.-VIe s.*, s. l., Fayard, 1996, p. 319.

[3] Jean Devisse parvient à la même conclusion en expliquant le lien unissant les deux représentations de la Synagogue, soit habillée de noir, soit les yeux bandés. La notion d'obscurcissement, ici de la vue, est toujours bien présente. Voir Devisse (Jean), *op. cit.*, t. II, p. 17.

[4] Cipollone (G.), *Il mosaïco ..., op. cit.*, p. 112.

[5] Laharie (Muriel), *La folie au Moyen Age, XIe-XIIIe siècles*, Paris, Le Léopard d'or, [1991], p. 154. Cette constatation n'est pas sans importance si l'on songe que les Trinitaires relevèrent l'ancienne chapelle Saint-Mathurin de Paris, étape importante sur le route du pèlerinage de Larchant. Le lieu était réputé guérir de la folie. Il faut aussi souligner que les fous et les prisonniers étaient entravés avec les mêmes instruments, des ceps.

Dans la recomposition du vitrail qu'il propose, Louis Grodecki place cette figure à la gauche du Christ en croix, faisant pendant à la Foi. Il date cette peinture des années 1170 ou 1180, ce qui la place dans un contexte intellectuel sensiblement identique à l'œuvre des Cosmate[1].

À Byzance, on représentait quelquefois les réprouvés condamnés à l'Enfer entièrement ficelés. La fresque de l'*Anastasis* de Kariye-Djami, déjà mentionnée, nous en offre un exemple tardif. Un personnage, étendu sous les pieds du Christ dans un endroit identifiable comme l'Enfer, doit retenir notre attention. Il possède les mêmes caractéristiques que notre maure : carnation foncée, pagne, et membres et cou attachés. Toutes ces représentations renvoient à la description du méchant telle qu'elle figure dans le verset des Proverbes (V, 22) :

> « Le méchant est pris dans ses propres iniquités,
> Il est saisi par les liens de son péché. »

Le monde profane ne resta pas insensible à l'association du maure et de la possession qui se retrouve largement répandue en Europe avec la *Moresca* ou « danse des Maures ». À l'origine, divertissement populaire, elle se répand aux XVe et XVIe siècles dans les couches aisées de la société. Des danseurs, des « maures », habillés du costume bariolé de bouffon, personnifient la folie[2], encore accentuée par les gestes désordonnés qu'ils effectuent au cours de leurs danses. Une femme doit choisir l'un d'entre eux. La possession est scandée par un accompagnement musical joué par un musicien noir. La danse avait la vertu supposée de conduire à la guérison. Un tableau conservé au Musée royal des beaux-arts d'Anvers, *La Fête des archers*, offre au centre de la composition, une représentation partielle de cette danse[3].

Le Maure personnifie bien l'hérésie. En effet, deux attributs, la carnation brune et le lien enserrant les chevilles, contribuent à identifier sûrement cette figure. Mais ce n'est pas un réprouvé comme on en voit sur les représentations du Jugement dernier ; il peut être racheté comme le geste du Christ le suggère. Appliquant scrupuleusement cet enseignement, les Trinitaires purent montrer la voie en accueillant eux-mêmes des membres de familles hérétiques dans leurs rangs. Ils contribuaient ainsi à la nécessaire réconciliation, comme à Limoux (Aude), à la fin du XIIIe siècle, où les petits-fils de l'hérétique Bernard Embrun, Nicolas et Bernard, en compagnie de leur cousin Barthélemy, furent reçus au sein de l'ordre[4]. Le succès de la démarche aboutit à ce que Bernard devînt ministre du couvent[5]. On trouve d'autres exemples dans l'Espagne du XVIIe siècle.

On le voit, l'iconographie de l'*Anastasis* était bien connue des artistes latins du XIIe siècle. Il n'est donc pas étonnant que ce thème ait été souvent adapté. Cette observation trouve encore une illustration dans l'enluminure ornant les *Œuvres* de Geoffroy de Vendôme conservées autrefois à la

---

[1] Grodecki (Louis), *Le Moyen Âge retrouvé, de l'an mil à l'an 1200*, Paris, Flammarion, 1986, p. 355-369.

[2] Le costume bariolé est plus largement l'attribut des personnes se caractérisant par une différence : bourreau, lépreux, hérétiques, infirmes, etc. Voir à ce sujet Pastoureau (Michel), *L'étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, coll. Librairie du XXe siècle, Paris, Seuil, 1991, p. 27.

[3] Le Musée royal des beaux-arts d'Anvers a consacré une exposition sur le thème de la « danse des maures » intitulée *Trance Dance* qui s'est tenue du 9 août au 9 novembre 1997. Le point de départ est une nouvelle lecture du tableau du Maître de Francfort, justifiée par la présence du groupe central. La pratique de la Moresque se retrouve encore au début du XIXe siècle en Angleterre, comme en témoigne une gravure anonyme conservée au Buckinghamshire county museum d'Aylesbury.

[4] Cazenave (A.), « Les mendiants en Pays d'Oc au XIIIe siècle (Les ordres mendiants dans l'Aude et l'Ariège) », *Les Cahiers de Fanjeaux*, n°13, Privat éd., 1979, p.155.

[5] La faculté d'assimilation de l'Église est remarquable. Elle compte ainsi, en plein Moyen Âge, des juifs convertis qui sont devenus évêques et même papes.

bibliothèque de l'Abbaye bénédictine de la Trinité de Vendôme[1]. L'enluminure a été exécutée entre 1129 et 1132. Geoffroy, abbé de 1093 à 1132, s'y fait représenter comme un pécheur implorant la clémence du Christ. Celui-ci accède à sa prière et le lui manifeste en le saisissant par le poignet[2].

L'esclave blanc

➔ 4
L'esclave blanc exhortant le Christ, contre-sceau des ministres généraux, en 1238, 1256 et 1260, document conservé aux Archives nationales, Paris, moulage coll. des sceaux, D. 9801 bis et A 2833 bis.
© Cliché Atelier photographique des Archives nationales.

Le personnage qui se tient à la droite du Christ porte, nous l'avons vu, une hampe surmontée d'une croix, ce qui fait de lui un chrétien. Cet étendard, qui rappelle l'emblème que le Christ utilise pour ouvrir la porte de l'Enfer et tuer le Démon, renvoie au mot *signum* présent sur la légende de la mosaïque[3]. Les couleurs des traverses de la croix, rouge et bleu, apparaissent pour la première fois. S'agit-il de l'expression de la volonté du fondateur ou d'une tradition artistique déjà établie ?

On trouve, en effet, une croix du même type (un cabochon blanc en orne toutefois le centre) sur la couronne de l'empereur Jean II Comnène (1118-1143), visible sur la mosaïque de la tribune sud de la basilique Sainte-Sophie de Constantinople[4]. Exécutée quelques années après le sacre du nouvel empereur, sans doute vers 1130, la facture révèle un grand soin porté au traitement des traits du visage ou aux plis des vêtements, ce qui permet de supposer une distance par rapport aux schémas stéréotypés[5]. Il est bien entendu difficile de tirer des généralités d'un exemple unique, pourtant, l'utilisation conjointe des deux couleurs, rouge et bleu, rendue possible par la technique de la mosaïque (on a vu que la teinture des étoffes était plus difficile), est très anciennement utilisée en Orient. En est-il de même en Occident ?

Les artistes latins associèrent parfois le rouge et le bleu, notamment dans la représentation du nimbe crucifère du Christ. Toutefois, les couleurs sont utilisées différemment. Le bleu est réservé au

---

[1] *« Dedens mon livre de pensee... ». De Grégoire de Tours à Charles d'Orléans. Une histoire du livre médiéval en région Centre*, C.N.R.S./Somogy, 1997, p. 15.

[2] Tours, Bibliothèque municipale, Ms 1018, f°18.

[3] Trois siècles plus tard, en 1600, François de Sales rappellera encore toute l'importance de l'étendard du Christ dans l'un de ses écrits, intitulé la *Défense de l'Estendart de la sainte Croix*.

[4] Nous remercions le père Joseph Gross de nous avoir communiqué cette information.

[5] Grabar (André), *La peinture byzantine*, coll. Les grands siècles de la peinture, Genève, Skira, 1ère éd. 1953, 1979, p. 102, ill. p. 99 et Durand (Jannic), *L'art byzantin*, Paris, Terrail, 1999, p. 85.

nimbe et le rouge à la croix seule[1]. La filiation byzantine semble donc s'imposer d'elle-même. Jacques Cosmate, peut-être par le biais de Venise, de l'Italie du sud ou de la Sicile, s'inspira peut-être d'un modèle préexistant.

L'allégeance du personnage blanc envers le Christ est visible par le lien reliant ses chevilles à la base du trône : c'est du Seigneur seul que peut provenir le rachat. On peut considérer que cette figure constitue le symbole du rachat, libération physique, s'appliquant plus particulièrement au chrétien, qui, ayant déjà reçu le baptême, ne risque plus de perdre son âme. On le voit, cette représentation illustre pleinement la phrase de Georges Duby : « De l'Apocalypse, le regard glissa insensiblement vers les Actes des Apôtres, vers l'Évangile, pour chercher dans cette part de l'Écriture des modèles de conduite. »[2].

La légende, manifeste du rachat

La remarque de Georges Duby nous semble trouver sa traduction dans la mosaïque L'image est entourée d'une légende permettant de décoder la signification globale du message. Le texte est le suivant : « Signe de l'ordre de la Sainte Trinité et des captifs » (*Signum Ordinis Sanctæ Trinitatis et Captivorum*). Le mot *Signum* traduit en français celui de signal, d'enseigne, de marque mais aussi de sceau. On pense dès lors à l'aspect circulaire identique adopté par les deux formes, du sceau et de la mosaïque. Mais le terme renvoie aussi à celui de présage.

Le vocable annonce le chrisme tenu par l'esclave blanc, nous rappelant le rêve de l'empereur Constantin le Grand (324/337) survenu avant la bataille du pont Milvius en 312, lorsqu'une croix lumineuse lui apparut, frappée de la phrase « Par ce signe, tu vaincras » (*In Hoc Signo Vinces*). Et l'on sait toute l'importance que revêtit par la suite cet événement pour les chrétiens[3]. Le chrisme s'imposa dorénavant comme l'emblème de toute la chrétienté, attaché plus particulièrement à la personne du Christ.

Si formellement le rapprochement s'impose facilement, il faut surtout y voir un lien flagrant avec les écrits de Hugues de Saint-Victor que Jean de Matha connut nécessairement. Pour l'auteur, le mot *Signum* constitue un « lieu » où l'homme peut rencontrer Dieu[4]. Si ce lieu peut être physique, c'est-à-dire terrestre, sans doute a-t-il davantage sa place dans le registre spirituel. Par voie de conséquence, la messe de saint Jean de Matha constitue bien l'un de ces « lieux » de rencontre où le Seigneur se manifeste au fidèle et après elle, dans chacune des représentations qui en perpétuèrent le souvenir. Peu après, Richard de Saint-Victor reprit dans la définition de l'*excessus mentis*, une notion sensiblement identique. En outre, cette définition s'intègre aussi parfaitement à l'enseignement de saint Augustin, très diffusé.

On trouve sans doute la traduction de ce concept sur le contre-sceaux du ministre général utilisés en 1256 par Nicolas (1231/1257), et en 1260 par Hugo le Flamand (1257/1262). L'usage

---

[1] Signalons, à titre d'exemple, plusieurs œuvres conservées au département des Objets d'art du Louvre : *Le Christ bénissant*, exécuté vers 1160-1170 dans la vallée de la Meuse (OA 11819) ; *Le Christ en majesté*, fin XIIe-début XIIIe siècles, décor d'une plaque de reliure en émail champlevé (MRR 248) ou *La Crucifixion*, peinte vers 1200 à Limoges (OA 8984).

[2] Duby (Georges), *L'Europe au Moyen Âge*, Paris, Champs/Flammarion, 1984, p. 75-76.

[3] Pour cet aspect et sa postérité artistique, Cf. Münch (Birgit Ilrike) et Tacke (Andreas), « Die Schlacht an der Milvischen Brücke - Der Miles christianus als ideal Konfessionellen Selbstverständnisses ? », *Konstantin der Grosse*, cat. exp; Trèves, 2007, p. 474-485. Sur les aspects historiques et sociaux, le lecteur se reportera à Demandt (Alexander), « Wenn Kaiser träumen … Die Visionen Konstantin des Grossen », *Konstantin der Grosse*, actes du colloque, Université de Trèves, 2005, p. 49-59.

[4] Nous renvoyons, ici encore, à la communication du père Rainer Berndt prononcée dans le cadre du colloque consacré à l'influence de Saint-Victor au Moyen Âge, déjà cité. À paraître.

relativement long de cette image souligne la volonté de mettre en évidence l'importance d'un message particulier. Le contre-sceau reprend le schéma de la mosaïque de Rome, mais le mot « *sigillum* », plus courant dans le contexte sigillé, remplace celui de « *signum* ». Le verso montre un profil entouré d'une légende qui formule une véritable exhortation : « visite-moi et libère-moi » (*Visitanti Et Liberanti Me*) et renvoie au miracle qui s'est manifesté au fondateur[1]. La légende s'applique ainsi moins directement à la mission emblématique des religieux, la libération des corps, qu'au désir du captif de se voir habiter par l'esprit du Seigneur à l'instar de Jean de Matha.

Pour les Trinitaires qui suivent Hugues de Saint-Victor, le « *signum* » devint également un « lieu » ou va s'exprimer pleinement la parole de l'Apôtre (I Corinthiens, XIII, 13) : « Maintenant donc ces trois choses demeurent : la foi, l'espérance, la charité ; mais la plus grande de ces choses, c'est la charité ». Et la libération des captifs semble voir été assimilée par l'ordre à cette dernière vertu. À Livourne, le maître-autel de l'église de l'ordre est orné par une composition sculptée représentant *Le Miracle des Trinitaires* dû au ciseau de Giovanni Baratta (1670-1747). Placé au-dessus du tabernacle, il rappelle au célébrant, au moment de l'élévation, la vision qui gratifia le fondateur de l'ordre, et renvoie bien à l'enseignement victorin.

Le fidèle est immédiatement happé par la verticalité du maître-autel, tandis que l'axe horizontal, moins directement perceptible, est porteur d'un contenu emblématique majeur. En effet, le maître-autel fonctionne comme l'élément central d'un retable déployé dans l'espace dont les volets, illustrant deux Vertus théologales, seraient constitués par les tondi en stuc plaqués sur les murs à gauche et à droite, formellement indépendants. Ces tondi représentent *La Foi* (à gauche) et *L'Espérance* (à droite). Ainsi l'échange des captifs, placé au centre, symbolise-t-il la troisième vertu, *La Charité*, assimilant la mission des Trinitaires à cette notion primordiale pour l'Église[2]. L'axe horizontal ramène l'œil du fidèle vers le centre de la composition laquelle, suivant l'axe du bras de l'ange, dirige le regard vers la lumière qui se diffuse en arrière-plan.

La composition dynamique et spatiale du chœur de l'église *San Ferdinando re*, semble apporter une réponse spirituelle au manifeste politique formulé dans le monument érigé entre 1620 et 1623 à la gloire terrestre de Ferdinand Ier de Médicis (1587/1609) par Pietro Taca (Carrare, 1577-Florence, 1640), *Les quatre esclaves enchaînés*, ornant la *Piazzetta della darsena*. Les quatre pirates maures, capturés et emprisonnés, sont représentés enchaînés aux pieds de leur vainqueur, prostrés et le visage tourné vers le sol, sans espoir de salut.

L'exemple de Livourne qui reste exceptionnel dans l'architecture des Trinitaires, ne saurait faire oublier d'autres exemples où le rachat des captifs orne le maître-autel, mais, dans ce cas, la peinture est privilégiée et le contenu du message moins élaboré. Citons celui de l'église de Troyes

---

[1] Il ne semble pas possible d'assimiler la légende du sceau à l'une des recommandations figurant sur la liste des œuvres de miséricordes connues déjà au début du XIIIe siècle qui prescrit notamment que l'homme bon « visite les prisonniers ». Le musée Crozatier du Puy-en-Velay conserve deux chapiteaux illustrant ces préceptes. Cf. aussi Botana (Federico), « Virtuous and sinful uses of temporal wealth in the « Breviari d'amor » of Matfre Ermengaud (Ms BL Royal 19.C.I) », *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, vol. 67, 2004, p. 49. En effet, la mission principale consiste à libérer les captifs et non pas à les libérer.

[2] L'iconographie traditionnelle de *La Charité*, donnant à voir une femme allaitant ses enfants, semble peu propice à la méditation théologique et n'aurait assurément pas sa place sur un autel. Pour autant la substitution iconographique est-elle exceptionnelle ? L'usage en est souvent répandu dans les monuments funéraires, notamment. Citons un exemple à Waldenburg (Allemagne, Bade-Wurttemberg) où la petite église paroissiale conserve le tombeau de la famille de Hohenlohe. Les défunts sont représentés en oraison devant un Christ en croix. Cette représentation est parfaitement compréhensible dans un contexte mortuaire, mais ici, il devient le symbole de l'Espérance annonçant la résurrection promise. La présence de deux autres statues, représentant la Foi et la Charité, placées de part et d'autre du monument, confirme l'interprétation. Il serait assurément fastidieux, et hors de notre propos, de réunir d'autres exemples illustrant la permutation des symboles. Toutefois, la contamination iconographique qui se répand dès le XVIIe siècle, et sans doute avant, appuie notre théorie.

mis en place au moment de la consécration de l'église, peu avant la Révolution française, en 1785. À Pampelune, *La Messe de fondation de l'ordre des Trinitaires*[1], œuvre de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), surmontait aussi le maître-autel.

*
* *

Comment un message aussi complexe a-t-il pu être élaboré ? Comment transcrire une révélation ou un songe dans une œuvre artistique ? L'enseignement de Saint-Victor, notamment les écrits d'Hugues, y a assurément contribué. Le grand auteur avait mis au point une méthode « d'exégèse visuelle » s'appuyant sur trois principes : la perception littérale introduite par l'enseignement oral et un « dessin » lui donnant corps, le sens allégorique apparaît alors avant que la perception tropologique ne se manifeste[2]. Jean de Matha connaissait nécessairement cette méthode et il n'est pas inconcevable qu'il en fit appliquer le principe sur la mosaïque de Rome. Le rachat des captifs constituerait l'enseignement révélé par la vision fixée par la peinture. La libération des âmes en donnerait une explication allégorique tandis que la manifestation divine au sein du corps ecclésial rendant possible la mission, explicitant le connotation tropologique.

Si la notion de « *signum* » s'applique bien à l'ensemble de la mosaïque, symbole du « lieu » où s'est manifesté Dieu, la croix rouge et bleue prit une place prédominante, plus concrète, en tant qu'emblème de l'ordre. Elle orna le scapulaire et le manteau des religieux, et s'affirma dans l'ordre comme meuble héraldique dès le XVe siècle notamment sur les sceaux. Le scapulaire, précisément sous sa forme réduite appelée « petit scapulaire », devint un objet fondamental, vecteur de la délivrance, dans les iconographies de rachat au sein de l'ordre.

L'instrument du rachat : le scapulaire

Comme la plupart des ordres religieux, les Trinitaires instaurèrent des cultes en lien avec leur mission. Le plus ancien, sans doute contemporain des débuts de l'ordre, est dédié à la Vierge du Remède. Cette dévotion très forte envers la Vierge correspondait à une tendance qui, depuis le XIIe siècle, vit le culte de la Vierge Marie se développer considérablement sous la conduite de l'Église, comme en témoigne le grand nombre de cathédrales gothiques qui lui furent dédiées : Chartres, Laon ou Reims. Au XIIe siècle déjà, Adam de Saint-Victor avait composé ses *Quatorze proses à la louange de Marie*, suivi par Gautier de Coincy (1178-1236) auteur des *Miracles de Notre-Dame*, écrit qui connut un très grand succès[3]. L'origine du culte marial a correspondu à l'arrivée en Occident de nombreuses reliques - vraies ou fausses - de la Mère du Christ[4], mouvement entretenu par la spiritualité d'un saint Bernard qui donna une consistance aux croyances populaires.

Il peut cependant apparaître étonnant que très tôt dans leur histoire les Trinitaires se soient tournés vers la Vierge, alors que c'est le Christ, comme en témoigne la mosaïque de Rome, qui s'est manifesté au fondateur. Il faut rapprocher cette dévotion du contexte de lutte contre les hérésies. Tout comme le choix de placer l'ordre sous l'invocation de la Trinité affirmait la fidélité envers l'Église et la détermination du croyant face aux musulmans, l'invocation de la Vierge garantissait

---

[1] Aujourd'hui conservée au musée du Louvre sous le numéro d'inventaire 1964-36.

[2] Boulnois (Olivier), *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, Ve-XVIe siècle*, Paris, Des Travaux/ Seuil, 2008, p. 123.

[3] Gautier de Coincy serait né dans le bourg éponyme, situé non loin de Fère-en-Tardenois (arrondissement de Château-Thierry), intégra l'ordre bénédictin (Coincy abritait un prieuré de cet ordre), devint moine à Saint-Médard de Soissons puis prieur de Vic-sur-Seille.

[4] Vauchez (A.), *Les laïcs au Moyen Âge, pratiques et expériences religieuses*, Paris, Cerf, 1987, p. 27.

l'orthodoxie, alors que les sectes se recommandaient du Christ seul, en prônant le retour aux textes originels et en délaissant le culte marial[1].

Il n'est donc pas surprenant que, faisant chorus avec l'ensemble de la chrétienté, les ordres rédempteurs aient entretenu ce rapport très étroit avec la Vierge par l'intermédiaire d'un culte propre à chacun d'eux. Les Trinitaires s'attachèrent à la Vierge (ou Notre-Dame) du Remède et les Mercédaires à la Vierge de la Merci. Lié aux rachats des captifs, le culte de Notre-Dame du Remède se développa essentiellement au sein de l'ordre et dans les confréries placées sous le même vocable. L'iconographie de la Vierge du Remède s'opposait à celle de la *Mater Misericordiæ*, au sens où le premier s'appliquait à un individu, le second à un groupe. Celui-ci se développa uniquement chez les Trinitaires portugais et sa création découle de faits historiques que nous examinerons plus bas.

L'iconographie de la Vierge du Remède n'est pas à proprement parler un sujet inconnu. Trois Trinitaires, les pères Stroobants, Porres Alonso et Arieta Orbe se sont consacrés à l'étude de ce culte en s'attachant à prouver son ancienneté[2]. Toutefois, leurs recherches laissent apparaître quelques divergences. Les preuves apportées concernant le Moyen Âge s'appuient sur des textes qui se limitent souvent à une simple mention. Par ailleurs, les témoignages iconographiques relevant de la période moderne sont étudiés du point de vue historique, c'est-à-dire en considérant la date des supports des œuvres (peintures mais plus souvent estampes) et non pas en recherchant le modèle initial ayant servi d'inspiration.

Les documents représentant la Vierge parmi les Trinitaires sont très nombreux. Peut-on pourtant considérer chaque témoignage comme autant de preuves de l'iconographie de la Vierge du Remède ? Les différents attributs militent pour un examen plus attentif des détails, ce qui permet de différencier deux types dont chacun est représentatif d'une iconographie particulière. Le premier type, correspondant à un épisode de la vie de Jean de Matha, donna vraisemblablement naissance à un second type de représentations que nous identifions à celui de la Vierge du Remède. Toutefois, cette filiation supposée ne saurait être considérée comme une succession de deux modèles successifs dans le temps. Par ailleurs, l'étude des symboles iconographiques nous a conduit à rapprocher les représentations de la Vierge du Remède de celles diffusées au sein d'autres ordres (Dominicains, Servites, Carmes, Prémontrés, ...).

Les hagiographes trinitaires rapportent que le culte de la Vierge du Remède remonterait à l'origine de l'ordre. Dans l'un de ses ouvrages, le père Stroobants étudie les rapprochements linguistiques liant les mots « rachat » et « remède », qui proviennent d'une racine latine commune : *redimere* (racheter). Au tournant du IIe siècle, Tacite (vers 55-vers 120) utilisait déjà le mot *remedium* avec le sens de délivrance. Cet emploi a pu par la suite donner naissance à l'invocation à la *Virgo Remediatrix*. Ce serait donc par métathèse que la *Virgo Redemo* serait devenue la *Virgo Remedio*. Les deux mots seraient ainsi synonymes, notamment dans le vocabulaire populaire. Jusqu'au XIe siècle, le sens du mot recouvre une réalité différente. La rédemption consiste à racheter ses fautes par le moyen d'aumônes. Cette pratique disparut ensuite pour être remplacée par les indulgences. La notion pouvait recouvrir une notion plus concrète, attestée par le mot *remensa* qui signifie rachat en catalan. On l'utilisait, vers 1123, pour désigner les paysans qui souhaitaient quitter la terre dont ils dépendaient en s'acquittant d'une somme d'argent[3].

---

[1] Francastel (Galienne), « Une peinture anti-hérétique à Venise ? », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, janvier/février 1965, p. 1-27.

[2] Stroobants (père François), *Notre-Dame du Remède et l'Ordre trinitaire*, Imprimerie générale de Provence, 1954, 144 pages, ill. N & B, et aussi du même auteur, *La Vierge du Remède ou du Rachat*, Éd. trinitaires, 1991, 319 pages, ill. N & B. Voir aussi Porres Alonso (B.) et Arieta Orbe (N.), *Santa Maria del Remedio*, Ed. Secretariado Trinitario, 1985, 671 pages, ill. N& B.

[3] Pérez (J.), *Isabelle et Ferdinand, Rois catholiques d'Espagne*, Paris, Fayard, 1988, p. 28.

La « légende dorée » des saints trinitaires donne aussi un éclairage intéressant sur l'existence de liens particuliers unissant la Vierge à l'ordre à travers la personne de Jean de Matha. Le père Stroobants tenta de donner corps à ce postulat. Grâce à des mentions figurant sur des documents médiévaux, il prouva l'existence et l'ancienneté de ce culte, sans pouvoir fournir de descriptions[1]. Ainsi, ce recensement correspond-il à ce que l'on pourrait appeler des *eidola*, c'est-à-dire « des formes sans substances, mais préhensibles aux sens, images sans corps en quelque sorte », pour reprendre les termes d'Alphonse Dupront[2].

Un épisode de la vie du fondateur, Jean de Matha, avait sans doute fourni le thème essentiel pour bâtir l'iconographie de la Vierge du Remède. Alors qu'il projetait de racheter des captifs à Valence (Espagne), les musulmans exigèrent une rançon supérieure à la somme dont il disposait. Il se rendit dans la seule église ouverte au culte chrétien dans la ville, pour y prier devant une statue de la Vierge. Une fois sa prière achevée, il découvrit une bourse pleine d'argent, placée au pied de la statue, ce qui lui permit de mener à bien le rachat projeté.

Nous pensons reconnaître une première représentation de cette scène sur le sceau de la maison de Lamarche (Vosges), apposé sur un acte de 1274[3]. Nous y voyons un religieux, vraisemblablement Jean de Matha, agenouillé devant une statue de la Vierge de type *Sedes sapientiæ*, récitant un *Ave Maria* en direction de la statue. Nous remarquons également trois cabochons placés en triangle, représentés deux fois : près de la Vierge et près du religieux. Il s'agit là d'une représentation de la manifestation de la Trinité. C'est à notre connaissance, le seul exemple d'une œuvre médiévale illustrant cette scène.

Pour autant, l'épisode de la vie de Jean de Matha ne permet pas de corroborer l'existence du culte de la Vierge du Remède au Moyen Âge chez les Trinitaires. En effet, leurs couvents possédaient des représentations de la Vierge à l'Enfant du type *Sedes sapientiæ*. Quelques représentations nous sont parvenues, comme à Dinard ou dans la chapelle d'Aureil-Maisons, dépendance du couvent de Lamarche. Dans sa main droite, la Vierge de Dinard tient un objet que certains interprètent comme étant une bourse d'argent. Son état d'usure ne permet pourtant pas de confirmer cette théorie, ce qui explique la raison pour laquelle nous avons écarté ce type de Vierge de nos investigations.

Nous n'avons pas repéré d'autres représentations de cette iconographie pour la période médiévale. En revanche, la période moderne donna naissance à une large diffusion.

Alors que les mentions médiévales pourraient se rattacher davantage au concept de l'*eidola*, à la période moderne, nous serions davantage en présence d'un *eikon*, c'est-à-dire « d'une représentation, ... ; mais postulante d'un modèle, modèle de chair et donc portrait, mémoire d'une histoire d'hommes, et ainsi de toute histoire »[4]. Si l'iconographie de la Vierge du Remède est à

---

[1] Stroobants (F.), *La Vierge du Remède...*, Éditions trinitaires, 1991, p. 42. L'auteur indique que le mot latin « redime » ou « redimium », mal compris du peuple, serait devenu « remedium ». Il conclut sa démonstration en indiquant que l' « on peut affirmer avec certitude que le vocable « Notre-Dame du Remède » signifie bien « Notre-Dame du Rachat ou de la Rédemption » ». Voir aussi Fournée (Jean), « Les Trinitaires en Normandie, couvents et confréries », *Société Historique et Archéologique de l'Orne*, t. CII, n°4, Décembre 1983, p. 110.

[2] Dupront (Alphonse), *Du sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages*, NRF, Paris, Gallimard, 1987, p. 105.

[3] Des Roberts (E.), *Catalogue des sceaux des Archives départementales de Meurthe-et-Moselle. Sceaux ecclésiastiques*, volume encore inédit, dactylographié au Service des sceaux des Archives nationales, référence n° 7995.

[4] Dupront (A.), *op. cit.*, p. 106.

dissocier des scènes relatant la vie de Jean de Matha, quelles sont les caractéristiques propres à relever ? À quel moment apparaît-elle[1] ?

Dans son étude, le père Stroobants tenta de répondre à la première question en relevant la fréquence de thèmes qui lui permirent de proposer une première définition :

> « En raison de certains éléments que comporte d'une manière évidente cette image, celle-ci doit être considérée comme l'image de la *Madone du Rachat des captifs* ou *Madone du Remède*. Ces éléments sont les suivants :
>
> le tronc est celui des aumônes pour le rachat,
> les captifs enchaînés,
> le religieux est trinitaire,
> une main tournée vers la Madone pour montrer d'où venait le secours pour le rachat,
> l'autre main du religieux trinitaire est tournée vers les captifs pour montrer l'objet du rachat,
> - la légende qui exprime l'idée de délivrance et du rachat[2]. »

Cette définition, pour intéressante qu'elle soit, reste imprécise. Si l'on s'attache à reprendre l'étude des documents présentés par l'auteur, on remarque que le tronc destiné à recevoir les offrandes n'est pas présent sur tous les exemples. Très souvent, nous l'avons montré plus haut, les troncs associés à des scènes de rachats de captifs étaient des objets indépendants des tableaux, ce qui explique que les peintres aient dédaigné leur figuration. Quant aux graveurs, dont le travail constituait un moyen privilégié et bon marché de propager largement un message, ils s'inspiraient le plus souvent de tableaux.

Ces considérations esthétiques ou pratiques ne permettent cependant pas de démêler l'écheveau de symboles, car l'auteur ne mentionne pas un objet figurant sur toutes ces représentations et dont l'importance nous apparaît comme essentielle, à savoir le scapulaire orné de la croix de l'ordre. Cet objet doit donc figurer dans la liste des éléments à retenir pour définir l'iconographie de la Vierge du Remède, et c'est sans doute le seul sur lequel il faille s'attarder. L'ancienneté de la croix que l'on trouve pour la première fois sur la mosaïque de Saint-Thomas-in-Formis prouve qu'il s'agit d'un symbole revêtant une importance toute particulière. L'importance de ce vêtement est explicité par certains exemples qui montrent une représentation simultanée de la bourse et du scapulaire. S'agit-il d'éléments interchangeables dépourvus de sens précis ou doit-on les examiner séparément pour définir une utilisation particulière de l'un ou de l'autre ? Il semble bien que la bourse vienne renforcer la signification du scapulaire et son importance comme symbole iconographique à part entière. Dans la majorité des cas, la Vierge peut donner indifféremment le scapulaire aux deux fondateurs. Quelquefois, l'Enfant tend soit une bourse, soit un scapulaire à Jean de Matha, tandis que la Vierge tend toujours le scapulaire à Félix de Valois. Ce don souligne le lien particulier les unissant à la Vierge.

S'il existe un grand nombre de représentations de la Vierge du Remède, il convient de remarquer toutefois que la plupart d'entre elles sont des copies d'un modèle largement diffusé par la gravure. Le témoignage le plus ancien que nous ayons de la représentation de la Vierge du Remède semble être l'estampe attribuée à Van Thulden dont le succès fut immédiat. Elle fut copiée à de

---

[1] Boudon (Henry-Marie), *Les grands secours de la divine Providence par la Très Sainte Vierge, Mère de Dieu, invoquée sous le titre de Notre-Dame du Remède*, Paris, C.-J.-B. Delespire, 1739, 251 pages. L'auteur rappelle l'origine du culte de Notre-Dame du Remède et les circonstances de l'appropriation d'un tableau par les Trinitaires. Le culte, très ancien, était revendiqué par la famille romaine des Frangipani. Cette famille avait fait exécuter un tableau représentant cette Vierge. En 1619, lors d'un séjour à Rome qui lui permit de fonder la maison et l'église dédiée à Saint-Denys-l'Aréopagite, le père réformé François de la Sainte Trinité, compagnon du père Jérôme du Saint-Sacrement, vit le tableau et souhaita l'acquérir. Après de multiples péripéties, le religieux put s'en rendre propriétaire. Ce tableau, dont nous n'avons pas la description, devint un objet de dévotion, alors même que l'ordre possédait déjà de nombreux autels dédiés à cette Vierge.

[2] Stroobants (p. F.), *op. cit.*, p. 60.

nombreuses reprises jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Or, l'influence de cette gravure contribua, paradoxalement, à freiner la création de schémas iconographiques nouveaux. Par ailleurs, la majeure partie des représentations de la Vierge du Remède intéressa les branches chaussée et réformée, beaucoup plus rarement la branche déchaussée.

➔ 5
Théodore Van Thulden, *La Vierge du Remède* (détail), vers 1630, gravure au burin et à l'eau-forte, env. 0,30 ; 0,215 m, coll. particulière.

Nous avons mis en évidence que le scapulaire était l'élément le plus important de l'iconographie de la Vierge du Remède. Quel symbole cet objet véhicule-t-il ? Les Trinitaires sont-ils seuls à l'avoir utilisé ?

À l'origine, le scapulaire servait de vêtement aux moines. Les récits hagiographiques indiquent que les scapulaires étaient donnés par la Vierge ou le Seigneur aux fondateurs d'ordres religieux. Ainsi que le précise la règle bénédictine, le scapulaire était constitué d'une large bande de tissu laissant le passage pour la tête, et recouvrant les épaules, la poitrine et le dos. Celui des religieux pouvait avoir deux dimensions, soit descendre jusqu'aux genoux, soit descendre jusqu'aux chevilles. Les laïcs attachés aux différents ordres pouvaient aussi porter deux types de scapulaire : le grand scapulaire qui couvrait la largeur de la poitrine ; le petit scapulaire, constitué de deux petits rectangles ou carrés de tissu retenus par des cordons. Ces deux types de vêtement se portaient de jour comme de nuit. Des couleurs différentes permettaient d'identifier l'ordre auxquels le scapulaire appartenait : noir pour les Servites, marron pour les Carmes, rouge pour les Lazaristes, etc.[1]. Il faut signaler également que, lorsque les ordres ne possédaient pas de scapulaires, le rosaire, un cordon ou une ceinture pouvaient avoir une fonction identique. L'histoire du chevalier de Zašová, reprise par les religieux de la cité bohémienne éponyme, relate qu'il pria la Vierge de lui accorder la guérison et qu'elle lui tendit l'extrémité de sa ceinture dorée en guise d'assentiment. Ce récit, tout empreint d'une pieuse poésie, nous intéresse du point de vue symbolique. On peut voir dans le geste de la Vierge qui tend au valeureux soldat l'extrémité de sa ceinture, des similitudes avec celui des Vierges au scapulaire.

S'il est permis d'avancer que la dévotion au scapulaire était liée au culte marial, il s'inscrivait aussi parfaitement dans les desseins de l'Église du XIIIe siècle. Emile Mâle fait d'ailleurs remarquer que c'est aux Carmes que l'on devait la grande dévotion au scapulaire. Cependant, une chronologie succincte peut être établie de la sorte : le scapulaire de laine noire des Sept-Douleurs de la Vierge a été instauré en 1239, tandis que la confrérie rattachée au Carmel a institué le culte du scapulaire de Notre-Dame du Mont-Carmel, le 16 juillet 1251. Cependant, le scapulaire le plus ancien serait peut-être celui des Trinitaires.

---

[1] Voir l'article « Scapulaire » du *Dictionnaire de théologie catholique*, t. XIV, Paris, Letouzey et Ané, 1939, coll. 1254-1259 ou du *Dictionnaire de spiritualité*, t. XIV, Paris, Beauschene, p. 390-396. Les deux fondements théologiques de la pratique du scapulaire sont la communion des saints et les conseils évangéliques. Le port du scapulaire apporterait le privilège d'une libération rapide du Purgatoire. La Vierge l'exercerait le samedi suivant la mort d'un confrère du Carmel. Le nom de privilège sabbatin est donné à cette croyance en souvenir de la révélation qui aurait gratifiée le pape Jean XXII (1316/1334) la veille de son élection. Cette relation semble contredire la tradition perpétrée chez les Carmes et les Trinitaires faisant remonter au XIIIe siècle la pratique du port du scapulaire.

Le pape Innocent III l'aurait donné en 1198, lors de l'approbation de l'ordre. C'est la version soutenue par le père Henri-Marie de Sainte-Thérèse qui indique que les religieux furent sans doute les premiers à avoir diffusé la dévotion au scapulaire[1]. Il précise que parmi les ordres anciens honorant un scapulaire, les Trinitaires, dès la fondation de leur ordre, instaurèrent l'usage de deux scapulaires. Le grand scapulaire était réservé aux religieux, tandis qu'un petit scapulaire était donné aux membres des confréries laïques dont le rôle consistait à recueillir les fonds nécessaires aux rachats ou à l'entretien des couvents. L'ancienneté de ce scapulaire était rappelée dans le règlement de la Confrérie de la Très Sainte Trinité du XVIIe siècle. Ce texte mentionne que l'instauration du culte de la Vierge du Remède des Trinitaires remonterait au pontificat d'Innocent III et qu'il aurait été constamment approuvé depuis[2].

Si l'existence des scapulaires remonte aux premières années du XIIIe siècle, il est toutefois difficile d'en préciser l'origine. Peut-être remonte-t-elle aux traditions du haut Moyen Âge mêlant les apports païens aux traditions chrétiennes en gestation. On remarque que de nombreuses sépultures lombardes d'Italie ou de ses marges septentrionales ont livré en quantité des croix en or, très minces et souvent agrémentées d'un décor estampé. Elles étaient généralement cousues sur le vêtement du mort, au niveau de la poitrine. Ces croix se sont sans doute substituées petit à petit à « l'obole à Charon » dont l'usage s'est maintenu jusqu'au VIIe siècle. Ces deux objets revêtaient ainsi le même rôle de protection dans l'au-delà. Plus tard, à partir du XIe siècle, lorsque le culte de la croix se développa, on prit l'habitude d'enterrer les morts avec une croix sur la poitrine. Rappelons aussi que nombre de représentations médiévales montrent les élus revêtus des vêtements célestes, notamment dans les jugements derniers, ce qui a sans doute facilité le succès des dévotions aux scapulaires. La valeur salvatrice du vêtement religieux se répand à partir du XIe siècle. Orderic Vital cite un exemple illustrant cette tradition en relatant le cas d'un chevalier qui, à l'instant de mourir, revêt l'habit des Bénédictins afin de ressusciter avec le Christ. Le vêtement religieux, et plus tard le scapulaire, seraient donc le meilleur moyen d'accéder à la vie éternelle[3]. Le port du scapulaire prédisposant à une bonne mort peut donc être considéré comme un substitut à l'habit monastique. En effet, le scapulaire, dans tous les ordres où il était offert à la dévotion des fidèles, protégeait du Purgatoire.

La naissance du Purgatoire est aussi difficile à appréhender que l'apparition du scapulaire. Il faut sans doute nuancer le propos de Jean Chélini, lequel estime qu'aucun témoignage ne permet d'attester des mouvements d'angoisse face à la mort dans la société européenne des XIIe et XIIIe siècles[4]. Le troyen Pierre le Mangeur († 1179) utilisa le terme de *purgatorium*, qui fut consacré par Innocent III à la fin du XIIe siècle[5]. Un témoignage figuré, le seul pour cette époque à notre connaissance, orne sur le sceau de Conon, curé de Saint-Jean de Châlons-en-Champagne et chapelain du comte de Champagne. Il donne à voir un prêtre au moment de la célébration, alors qu'une âme, accueillie par un ange, émerge de l'hostie tendue vers le ciel[6]. Il fallut cependant attendre le pontificat du pape Jean XII (1316-1334), premier pape d'Avignon, pour que le lien entre

---

[1] Sainte-Thérèse (R. P. H.-M. de), *op. cit*., p. 13 et sqq.

[2] *Instructions faciles pour les confrères du Saint-Scapulaire*, Avignon, François Domergues éd., 1762, p. 13.

[3] Vauchez (André), *La spiritualité du Moyen Âge occidental, VIIIe-XIIIe siècle*, coll. Points/histoire, Paris, Seuil, 1ère éd. 1975, 1994, p. 51.

[4] Chélini (Jean), *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*, coll. Pluriel, Paris, Hachette, 1991, p. 407.

[5] Vovelle (Michel), *Les âmes du Purgatoire ou le travail du deuil*, Paris, Gallimard, 1996, p. 19. Citons aussi la thèse d'Isaure lamoise intitulée *L'iconographie du Purgatoire : éclosion et épanouissement (XIIIe-XVIIe siècle)* et soutenue en juin 2009 à l'École du Louvre que nous n'avons pu consulter.

[6] Liez (Jean-Luc), « Les représentations eucharistiques dans les sceaux : approche iconographique », *Actes des tables rondes de la Société française d'héraldique et de sigillographie (Troyes, 2003-Reims, 2004)*, dir. Jean-Luc Chassel, Paris, 2007, p. 143.

Purgatoire et scapulaire fût effectif ; il aurait reçu de la Vierge elle-même la révélation que son intervention s'étendait également au Purgatoire et que ceux qui porteraient le scapulaire le samedi en seraient délivrés[1].

Le port du scapulaire apparaît peut-être plus fréquemment au XVe siècle car il est plus difficile d'en trouver un témoignage auparavant. Un témoignage nous est fourni grâce à la *Tenture de l'Apocalypse* d'Angers, œuvre de Nicolas Bataille, d'après les cartons d'Hennequin de Bruges et exécutée à Paris, entre 1375 et 1380. La scène intitulée *Heureux ceux qui meurent dans le Seigneur* montre trois chrétiens morts dans un lit. Leur poitrine, visible sous les draps, ne laisse voir aucun signe protégeant du Purgatoire ou des flammes de l'Enfer. Leurs âmes sont néanmoins accueillies aux cieux par les anges. Sans écarter une représentation vernaculaire, cette illustration indique pourtant que l'usage du scapulaire n'était pas encore largement répandu à l'époque au moment du passage dans l'autre monde. Le concile de Trente réaffirma l'existence du Purgatoire et le rôle du scapulaire pour s'en protéger, ce qui expliqua la très large diffusion des images représentant les Vierges au scapulaire. Par la suite, en Espagne, cette dévotion devint si répandue que les deux filles de Philippe II portèrent un scapulaire dès l'enfance[2].

Vers 1615, dans un Portugal encore dominé par l'Espagne précisément, Amaro do Vale (1584-1619) peignit une *Adoration de la Cour céleste* (vers 1612-1619). Espagnol d'origine, il fit son apprentissage à Rome, séjourna à Milan où il fréquenta le cercle familial des Procaccini. Puis, à partir de 1612, il revint dans son pays où il travailla pour la cour de Philippe II de Portugal (Philippe III d'Espagne). Son style reflète celui des artistes de l'Escurial, soulignant qu'il avait pu fréquenter des peintres tels que Luca Cambiaso (1527-1585), Bartholomé Carducho (vers 1554) ou Horazio Borgianni (1578-1616).

Caractéristique d'un courant maniériste encore vigoureux, cette œuvre, empreinte de maladresse dans le rendu des portraits qui se veulent réalistes, est l'une des rares à avoir été conservée de ce peintre. Elle devait orner l'autel-majeur de la chapelle du vieux palais royal de Ribeira (détruit en 1755) que l'on avait restauré en 1615 pour l'entrée du roi à Lisbonne[3]. La composition en quatre registres rappelle celle de *L'enterrement du comte d'Orgaz* (conservé à l'église de *Santo Tomé* de Tolède), peint par Le Greco en 1586-88.

La Vierge et saint Jean Baptiste accompagnés d'un cortège de saints entourent le Christ. Il s'agit également d'un manifeste politique présentant tous les soutiens portugais de Philippe II (d'Espagne) à Lisbonne. L'artiste montre autour de Philippe III, le roi Charles Quint, son grand père, mais aussi le pape Paul V (1552-1605/21), qui avait accordé le monopole du rachat des captifs aux Trinitaires pour le Portugal. La position éminente du ministre trinitaire provincial au sein de cet aréopage est révélatrice de l'état d'esprit dans lequel la société tenait l'ordre depuis le père Miguel de Contreiras[4]. On reconnaît aussi l'archevêque D. Miguel de Castro et l'auteur de *Miscellanea*,

---

[1] *Dessins du XVIe au XIXe siècle de la collection du musée des Arts décoratifs de Lyon*, *op. cit.*, p. 55, au sujet d'un dessin du XVIIe siècle de l'école bolonaise représentant *La Vierge des Grâces*.

[2] Mâle (Émile), *L'art religieux du XVIIe siècle, Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, Armand Colin éd., rééd. 1984, p. 414.

[3] Le tableau n'est qu'attribué à cet artiste. Il est conservé au Museu nacional de Ate antiga de Lisbonne. Nous suivons ici l'interprétation de Vitor Serrão, « Vale [Valle], Amaro do (1584-1619) », p. 813 et des auteurs de l'*História da arte portuguesa*, dir. Paulo Pereira, s. l., Temas e debates, 1995, t. II, *Do « modo » Gótico ao Maneirismo*, p. 488-489, ill. p. 489. Au contraire, les auteurs du *O museu nacional de arte antiga, Lisbõa*, Lisbonne, Instituto Português de Museus/ Electa, 1994, p. 32, sont plus prudent. Dans cet ouvrage, le tableau n'est qu'attribué à Amaro de Vale, et son lieu d'installation est supposé être le couvent des Carmes de Santa Catarina entre os Doutores. Cette localisation nous paraît peu probable, car il semble impensable qu'un ordre religieux installe un tableau sur son autel-majeur dont le sujet n'est pas en relation avec lui. Aucun carme n'est représenté ici. De plus, la présence de chevaliers de l'ordre d'Avis incite à penser que la toile était destinée à un lieu consacrant la puissance de la monarchie.

[4] Miguel de Contreiras († 1505 ou 1520) diffusa le culte de la Vierge de Miséricorde au Portugal et fut choisi par la reine Éléonore comme confesseur.

Miguel Leitão de Andrade. L'artiste adopte, pour les personnages du registre inférieur, une disposition rigoureusement identique à celle des tableaux illustrant le culte de la Vierge de Miséricorde diffusée par les Trinitaires portugais. Le titre de l'œuvre est justifié par la scène supérieure du tableau.

Outre la présence des deux Trinitaires, on remarque, au second plan derrière les rois espagnols, des religieux de l'ordre militaire d'Avis, lequel avait été fondé en 1162, par le roi Alphonse Ier Henriquez le Conquérant (vers 1110-1143/1185), pour combattre les Maures. Le ministre trinitaire désigne d'un geste les âmes croupissant au Purgatoire. Ce signe, prêté seulement à notre religieux, au détriment d'un Dominicain qui placé à l'arrière-plan, semble moins efficace à soulager les misères des malheureux, souligne bien, malgré l'absence de scapulaire ici, le rôle de l'ordre dans le rachat des âmes égarées.

La protection conférée par le scapulaire se retrouve en effet chez les Trinitaires. L'un des tableaux peints par Gaspard Heuvick pour l'église d'Audenarde montre Jean de Matha sur son lit de mort, alors qu'anges et démons se disputent son âme. Le sens du détail et l'aspect fantasmagorique confèrent à l'œuvre une esthétique très révélatrice de l'art des Flandres. Nous sommes à l'instant où le saint vient de rendre son dernier soupir et qu'un prêtre lui place un crucifix entre les mains. La chambre à coucher devient un lieu de confrontation entre puissances célestes et chtoniennes qui se disputent l'âme du mourant, selon une iconographie qui se développe à partir du XVe siècle et que l'on retrouvera encore au début du XVIIe siècle. Le thème de l'âme du mort guettée par un démon et un ange est aussi évoqué sur l'un des quatre médaillons ornant *La table des sept pêchés capitaux*, exécuté par Jérôme Bosch (vers 1450-1516)[1]. De telles scènes ne sont pas sans rappeler les déclarations de la nourrice du roi de France Charles IX (1550-1560/1574), qui racontait à qui voulait l'entendre que le jeune roi, au moment d'affronter le jugement dernier, lui demanda de le retenir afin d'empêcher les diables de l'emporter[2]. Paroles d'agonisant, certes, mais sans doute révélatrices d'un état d'esprit courant à l'époque.

➜ 6. Gaspard Heuvick, *La mort de Jean de Matha*, vers 1610, église d'Audenarde (Belgique).
© KIK/IRPA-Bruxelles.

Un certain nombre d'étapes montrent la progression de l'âme de Jean de Matha vers le Paradis où elle est accueillie et revêtue d'un vêtement par un ange, en référence à l'action de grâce du *Livre d'Isaïe*[3]. Au-delà de la connotation hagiographique indissociable du sujet, l'œuvre a valeur d'exemple. En effet, Jean de Matha porte le scapulaire de l'ordre, de même que le prêtre qui l'assiste : c'est bien cette pièce de vêtement qui possède le pouvoir d'écarter les démons au moment de la mort et de permettre à l'âme d'accéder à la vie éternelle. Il a donc bien cette valeur de signe distinctif et protecteur du vêtement que nous avons évoquée plus haut.

Un remarquable tableau témoin du maniérisme portugais souligne admirablement l'intervention des religieux en faveur des âmes du Purgatoire. Il s'agit d'une *Adoration de la Cour*

---

[1] Museo del Prado, huile sur panneau, H. 1,20 ; l. 1,50, inv. 2822.

[2] Lebigre (Arlette), *La révolution des curés, Paris 1588-1594*, Paris, Albin-Michel, 1980, p. 64.

[3] LXI, 10 : « Je suis plein d'allégresse en Yahvé, mon âme exulte en mon Dieu, car il m'a revêtu de vêtement de salut, il m'a drapé dans un manteau de justice. »

céleste, œuvre attribuée à Amaro do Vale (1584-1619). Espagnol d'origine, il fit son apprentissage à Rome, séjourna à Milan où il fréquenta le cercle familial des Procaccini. Puis, à partir de 1612, il revint dans son pays où il travailla pour la cour de Philippe II de Portugal (Philippe III d'Espagne). Son style reflète celui des artistes de l'Escurial, soulignant qu'il avait pu fréquenter des peintres tels que Luca Cambiaso (1527-1585), Bartholomé Carducho (vers 1554) ou Horazio Borgianni (1578-1616).

Le tableau qui nous occupe est l'un des rares qui ait été conservé de ce peintre. Il devait orner l'autel-majeur de la chapelle du vieux palais royal de Ribeira (détruit en 1755) que l'on avait restauré en 1615 pour l'entrée du roi à Lisbonne[1]. La composition en quatre registres rappelle celle du Greco pour *L'enterrement du comte d'Orgaz* (1586-88), conservé à l'église de Santo Tomé de Tolède).

La Vierge et saint Jean Baptiste accompagnés d'un cortège de saints entourent le Christ. Le registre inférieur est plus révélateur de la société de l'époque, puisqu'il montre autour de Philippe III, le roi Charles Quint, mais aussi le pape Paul V (1552-1605/21) et tous les membres de la cour qui soutiennent la position du roi d'Espagne à revendiquer le trône portugais. La position éminente du ministre trinitaire provincial au sein de cet aréopage est révélatrice de l'état d'esprit dans lequel la société tenait l'ordre depuis le père Miguel de Contreiras. L'artiste adopte, pour les personnages du registre inférieur, une disposition rigoureusement identique à celle des tableaux illustrant le culte de la Vierge de Miséricorde diffusée par les Trinitaires. Le titre de l'œuvre est justifié par la scène supérieure du tableau.

Outre la présence des deux religieux, on remarque, au second plan derrière les rois espagnols, des religieux de l'ordre militaire d'Avis, lequel avait été fondé en 1162, par le roi Alphonse Ier Henriquez le Conquérant (vers 1110-1143/1185), pour combattre les Maures. Une dimension intéressante est introduite par le fait que l'artiste prête au ministre trinitaire un geste d'intercession, indiquant que l'ordre travaille aussi au rachat des âmes du Purgatoire. En revanche, le dominicain, placé à l'arrière-plan, semble moins efficace à soulager les misères des malheureux.

Le pouvoir du scapulaire de l'ordre est affirmé dans un tableau peint par un artiste anversois, Gaspard de Crayer (1584-1669)[2]. Il s'agit d'une *Délivrance des âmes hors des feux du purgatoire*[3], peint en 1670 à la demande de la Confrérie des Trinitaires de Gand[4]. On y voit des anges repêcher des âmes baignant dans les flammes. Certaines d'entre elles portent déjà le scapulaire de l'ordre, précieuse pièce de tissu, gage d'une proche libération.

➜ 7. Gaspard de Crayer, *La Délivrance des âmes hors des feux du Purgatoire*, vers 1670, Gand, église Saint-Jacques. © KIK/IRPA-Bruxelles.

---

[1] Nous suivons ici l'interprétation de Vitor Serrão, « Vale [Valle], Amaro do (1584-1619) », p. 813, contrairement à celle des auteurs du *O museu nacional de arte antiga, Lisbõa*, Lisbonne, Instituto Português de Museus/Electa, 1994, p. 32. Dans ce dernier ouvrage, le tableau n'est qu'attribué à Amaro de Vale, et son lieu d'installation est supposé être le couvent des Carmes de *Santa Catarina entre os Doutores* de Lisbonne. Cette localisation nous paraît peu probable, car il semble impensable qu'un ordre religieux installe un tableau sur son autel-majeur dont le sujet n'est pas en relation avec lui. Aucun Carme n'est représenté ici. De plus, la présence de chevaliers de l'ordre d'Avis incite à penser que la toile était destinée à un lieu consacrant la puissance de la monarchie.

[2] Cet artiste travailla à plusieurs reprises pour les Trinitaires.

[3] Le Purgatoire se substituera progressivement à l'Enfer dans les représentations, ce qui explique qu'on associera le feu aux deux lieux.

[4] Vlieghe (Hans), *Gaspard de Crayer, sa vie et ses œuvres*, Bruxelles, Arcade, 1972, p. 334.

Chez les Trinitaires, il existe également des représentations traditionnellement liées à l'action du scapulaire en faveur des âmes du Purgatoire parfois associées symétriquement aux scènes de rachat. Ces images sont le plus souvent associées à la Vierge du Remède. Les estampes, œuvres d'artiste peu connus, fournissent plusieurs exemples. Elles servaient de frontispices. Si nous ne sommes pas renseignés sur N. Breyghel, Pierre Miotte (né en Bourgogne au milieu du XVIIe siècle) est connu comme graveur au burin qui se spécialisa dans les sujets religieux. L'estampe de Pierre Miotte a peut-être influencé l'artiste qui exécuta le tableau localisé autrefois dans l'église de Bastogne. On y retrouve les trois petits cartouches situés dans la partie inférieure de la toile. Celui du centre représente les *Âmes du Purgatoire*.

Les deux scapulaires trinitaires, le petit et peut-être plus encore le grand, étaient considérés comme la manifestation de l'action salvatrice de la Sainte Trinité. En 1619, Léonard Gaultier exécuta, à la demande de Louis Petit et du ministre du Faÿ, le père Claude Ralle, une gravure illustrant cette action. À la fin du XVIe siècle ou au début du siècle suivant, un artiste anonyme peignit, à Sassari (Sardaigne), au-dessus du maître-autel, une fresque associant la Sainte Trinité et la Vierge du Remède réunies par un grand scapulaire. Ce thème fut repris tout au long du XVIIe siècle.

La représentation associant le grand scapulaire à la Sainte Trinité devait être largement répandue dans les couvents de l'ordre. Le couvent des moniales trinitaires de Séville possède un tableau ayant appartenu au couvent des frères chaussés de la ville. Si le groupe de personnages situé à gauche est aisément identifiable, celui de droite est plus difficile à appréhender. La barbe et la petite calotte rouge suffisent-ils à y reconnaître des orientaux (musulmans principalement) ?

Martin Englebrecht (1684-1756) exécuta et publia une série de plusieurs planches relatives à l'histoire de l'ordre[1]. L'une d'entre elles montre une scène de rachat dans laquelle le captif racheté situé derrière Jean de Matha porte le petit scapulaire de l'ordre. Un second exemple nous est fourni par une planche, élément d'une série, exécutée par Catharina Klauber (XVIIIe siècle). Le captif portant le buste de Jean de Matha arbore lui aussi la petite pièce de vêtement. Cette composition très savante est agrémentée de versets de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ces séries d'estampes devaient être destinées aux maisons des déchaussés dépendant de la couronne d'Autriche, comme l'indique la présence de la croix de cette branche. L'origine de ces deux artistes qui travaillèrent à Augsbourg, ville réputée pour son école de graveurs, pourrait expliquer la destination finale de ces planches.

L'association de la Vierge du Remède et d'un captif s'observe sur un petit groupe sculpté conservé au Musée du Vieux Marseille. La Vierge, tout comme le prisonnier, portent chacun un scapulaire, d'une taille différente : le grand pour la Vierge, le petit pour le prisonnier. Les artistes espagnols diffusèrent aussi cette iconographie. *Le retour de saint Jean de Matha avec les esclaves libérés à Tunis* exécuté par Vicente Carducho en 1632 montre les esclaves arborant aussi le petit scapulaire[2].

L'importance du scapulaire se retrouve illustrée par des représentations sculptées ornant les façades des établissements trinitaires. La présence de ces bas-reliefs en des endroits aussi visibles devait être ressentie très favorablement de la part des fidèles qui associaient ainsi nécessairement l'ordre et la puissance salvatrice de l'objet. Cette dévotion explique peut-être l'existence d'une curieuse statue, inédite, ayant appartenu au couvent de Tarascon. Elle représente une Notre-Dame

---

[1] *Vita et gesta SS. PP. NN. Joannis et Felicis Ordin. SSS. Trinit. Redemptionis Captivorum Fundatorum*, 1ère moitié du XVIIIe siècle.

[2] *La pittura madrilena del secolo XVII*, cat. exp., Palazzo delle esposizioni, Rome, 1991-1992, notice n°5, p. 64, ill. 65.

de Lorette sur laquelle les religieux ont fait sculpter et peindre la croix de leur ordre[1]. Nous y reconnaissons l'influence de l'estampe de Gabriel Ladame (actif entre 1645 et 1668), exécutée en 1665[2]. Sur la statue, la tiare, comme la croix rouge et bleue, souligne l'appartenance à l'ordre trinitaire. En effet, l'image de Notre-Dame de Lorette est très souvent associée à la délivrance des âmes du Purgatoire comme on le voit par exemple sur le tableau d'Antonio Amoroso (1660-1738) et de Pier Leone Ghezzi (1674-1755).

Comment expliquer le glissement utilitaire du scapulaire qui, de vêtement aidant à entrer au Paradis, sert de laissez-passer à des captifs en route vers la liberté ? Il faut peut-être chercher une explication en terre musulmane. On sait que les musulmans, selon les époques et les lieux, imposaient le port d'un vêtement particulier aux membres des autres religions, et ceci bien avant que l'obligation du port de la rouelle faite aux juifs ne s'imposât en occident. Le scapulaire aurait peut-être ainsi pu remplir le rôle très particulier de sauf-conduit en terre d'Islam.

On retrouve une situation similaire chez les Mercédaires dont la mission, on l'a vu, était identique à celle des Trinitaires. Ils diffusèrent une iconographie très voisine de celle de la Vierge du Remède. Le scapulaire Mercédaire avait d'ailleurs le même pouvoir que celui de leurs concurrents.

Le scapulaire le plus connu est celui des Carmes que les religieux associèrent à l'iconographie de la Vierge du Mont-Carmel[3]. Ce culte tirerait son origine d'un épisode de la vie d'un de leurs saints, Simon Stock, à qui la Vierge aurait donné un scapulaire. Nous retrouvons ici une représentation identique à celle des Trinitaires : la Vierge porte l'Enfant sur un bras et tient le scapulaire de l'ordre dans la main restée libre. Le scapulaire orne également la poitrine de Marie[4]. En outre, la Vierge des Carmes est aussi invoquée par les captifs[5]. Ici aussi, comme pour les Trinitaires et les Mercédaires, nous sommes donc bien en présence d'une iconographie du rachat, commune aux trois ordres liés aux croisades, au début de leur histoire. La grande similitude existant

---

[1] La légende de Notre-Dame-de-Lorette, tout comme Notre-Dame-de-Liesse, est à mettre en relation avec les croisades. Lors de la chute du royaume de Jérusalem, la maison de la Vierge à Nazareth est miraculeusement transportée dans les Marches, près d'Ancône. L'iconographie de cette Vierge à l'Enfant est connue par deux types de représentation. Le premier montre la Vierge tenant l'Enfant sur ses genoux, assise sur le toit de sa maison. Le second, surtout diffusé par la sculpture, privilégie le hiératisme des deux figures, renforcé par un lourd manteau qui les enserre. La Vierge porte très souvent une tiare et l'Enfant une couronne. Une exposition a récemment fait le point sur ce sujet. Voir *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'Arte*, cat. exp. Palazzo Apostolico della Santa Casa Loreto, Loreto, 1995.

[2] *Jacques Sarazin, sculpteur du roi, 1592-1660*, cat. exp., musée du Noyonnais, Noyon, 1992, p. 36. La genèse de cette estampe, liée à la naissance du dauphin, est rappelée dans ces pages. En revanche, le rapprochement entre la statue de Tarascon et la gravure de Ladame est le résultat des recherches de l'auteur.

[3] L'iconographie de la Vierge des Carmes est sans doute beaucoup mieux connue que les précédentes. Voir par exemple *L'art du XVIIe siècle dans les carmels de France*, cat. exp., musée du Petit-Palais, Paris, 1982-1983, 175 pages.

[4] Cf. les *Instructions faciles pour les confrères du Saint Scapulaire, op. cit.*, passim. La Vierge du Carmel sert souvent d'illustration aux frontispices des ouvrages destinés aux membres des confréries du Saint-Scapulaire rattachées à l'ordre des Carmes, citons par exemple les *Instructions faciles pour les confrères du Saint Scapulaire*. L'auteur de cet opuscule précise que le scapulaire est identique au petit habit de Notre-Dame du Mont-Carmel.

[5] Le Louvre possède un dessin intéressant de Giovanni Raffaele Badaracco représentant *L'Apparition de la Vierge aux Carmes*. Il s'agit d'une étude pour un tableau du même artiste accroché dans l'église Notre-Dame du Carmel de Gênes. Nous voyons la Vierge dans les nuées, survolant une assemblée de religieux, debout autour de l'un d'entre eux qui est assis et regarde la Vierge. Agenouillé devant cette pieuse assemblée, un prisonnier enchaîné implore le personnage assis, les mains jointes en signe de prière. Cette scène trouve son explication par un détail. La Vierge tend au religieux assis le scapulaire de l'ordre des carmes, geste repris par celui de l'ange qui donne un vêtement, sans doute l'habit de l'ordre, au même religieux assis. Cette scène se rapporte vraisemblablement à un événement fondateur de l'ordre et souligne l'importance du rôle libérateur du scapulaire. *Le dessin à Gênes du XVIe au XVIIIe siècle*, cat. exp., musée du Louvre, 30 mai-9 septembre 1985, p. 112 et 113. Le titre indique « L'apparition de la Vierge aux Carmélites », mais l'examen des personnages représentés laisse supposer qu'il s'agit de religieux et non de religieuses.

entre toutes ces représentations engendre quelquefois des contaminations entre toutes ces iconographies.

Le scapulaire prend parfois la forme de médaille. Le retable de l'église de San Pedro da Mezquita (Galice) associe aux âmes du Purgatoire la Vierge des Carmes à un personnage agenouillé sur des nuées descendant des cieux. Ce dernier porte sur la poitrine, non pas le scapulaire mais une médaille frappée de la croix pattée des Trinitaires. Cette médaille, dont la valeur protectrice est identique au scapulaire, se retrouve entre les mains de la petite Vierge du Remède du couvent de Daroca.

Très paradoxalement, la dévotion au scapulaire n'était pas unanimement développée au sein d'ordres qui avaient l'obligation de le porter. Certaines institutions en dédaignaient même le port. L'exemple des religieux du Val-des-Écoliers illustrait bien cette tendance. Leur costume prévoyait le port d'un scapulaire d'une longueur identique à celle de la tunique. Devant le mépris que leur témoignaient tout particulièrement les convers de leur ordre, les Écoliers décidèrent, dès le XVe siècle, de ne plus le porter. Il fallut que le chapitre de 1441 rappelât cette obligation. Ainsi donc, la dévotion envers la Vierge pouvait s'exonérer d'un attachement au scapulaire[1]. Les origines humbles de cette pièce de vêtement expliquent peut-être cette attitude.

Il existe peu d'exemples associant la Vierge du Remède à un autre vocable. L'un d'entre eux nous vient d'Espagne, de Madrid précisément. Il est lié au nom de « Fontaine sainte » (*Fuensenta*). Le frère José Alonso du couvent de la *Trinidad* (sans doute le couvent des Trinitaires chaussés), en commanda une représentation à Gregorio Fosman (fin du XVIIe-début du XVIIIe siècle), en 1706[2]. L'estampe place l'effigie de la Vierge dans une niche architecturée, semblable à celles qui abritent les statues de culte dans les églises espagnoles de la Contre-Réforme, comme le suggèrent les lustres et les bougeoirs. Un cartouche orné des mots *Ave Maria* surmonté d'une couronne fermée souligne le claveau de l'arcade de la niche. La Vierge est habillée d'une robe richement décorée et elle est entourée de quatre anges. Deux d'entre eux soutiennent son nimbe d'où irradient des rayons terminés par des étoiles. Une croix posée sur un petit piédestal marque le centre du nimbe. La Vierge porte une couronne fermée. Un croissant, les pointes tournées vers le haut, est placé aux pieds de la Vierge, signifiant l'influence de l'iconographie de l'Immaculée Conception. Des têtes d'angelots émergeant de nuées isolent l'image de la Vierge d'un piédestal conçu comme un piédouche.

En France, on retrouve la Vierge du Remède associée à Notre Dame du Rosaire sur l'une des faces de la bannière de La Lande-Patry. La dévotion au Rosaire a été instaurée lors de la lutte contre les Albigeois, au XIIIe siècle. Cette universalité du rachat individuel trouve une illustration intéressante ici, car la Vierge du Remède est placée dans le médaillon formant l'extrémité inférieure du rosaire.

Si le scapulaire protégeait du Purgatoire, il existait, nous semble-t-il, son opposé, brandi contre les hérétiques : le *sanbenito*. De forme identique au premier, le second dont la couleur et les ornements pouvaient varier, était porté par les condamnés à l'autodafé. Dès 1206, saint Dominique voulut voir les hérétiques porter un signe distinctif qui devint la croix de pénitence. Très vite ce signe se transforma en une pièce de vêtement semblable à un petit scapulaire marqué d'une petite croix sur la poitrine et dans le dos. Plus tard, ces croix prirent l'aspect de grandes croix de feutre jaune, comme le recommandait le légat du pape, Gautier de Tournai, en 1233. Appelé couramment

---

[1] Guyon (Catherine), *Les Écoliers du Christ. L'ordre canonial du Val-des-Écoliers*, 1201-1539, PU Saint-Étienne, travaux et recherches du Cercor, 1998, p. 203.

[2] *Summa artis, Historia general del Arte*, t. XXXI, *El Grabado en España (siglo XV al XVIII)*, Madrid, 1988, p. 237.

sanbenito, il pouvait être jaune[1], comme on le voit sur le célèbre panneau de Pedro Berruguete (1450 - † avant 1504), intitulé *Les Hérétiques mis au bûcher sous les yeux de saint Dominique de Guzman*, visible au Prado.

Contrairement à une opinion largement répandue, confirmée par le tableau de Pedro Berruguete, l'autodafé ne correspondait pas à la condamnation de l'accusé mais bien plutôt à sa réconciliation avec l'Église. Pour autant, le scapulaire devint alors le vêtement spécifique des condamnés et des hérétiques jugés par l'Inquisition[2]. Une mention figurant sur le *sanbenito* renseignait sur l'état de celui qui le portait : « hérétique condamné »[3]. Le *sanbenito* pouvait revêtir plusieurs aspects selon les délits. En Espagne, en 1508, le cardinal Cisneros en fixa définitivement l'aspect : une tunique jaune marquée d'une croix de saint André[4]. Après le châtiment, le *sanbenito,* associé au nom de l'accusé, était pendu dans son église paroissiale pour servir d'exemple.

Les estampes montrent les captifs rachetés portant aussi le petit scapulaire lorsque, une fois rachetés, il se rendaient vers la nef libératrice. Une fois revenus en Europe, ils participaient à des processions organisées par les Trinitaires dans les différentes villes jalonnant le trajet de retour. Un cérémonial consommé, apparut peut-être au XVe siècle, et régi par un protocole très strict, était de mise. Devant ce « théâtre ambulant des clercs » qu'étaient les processions, le peuple gardait un rôle de figurant[5], même s'il y participait par des chants. Les processions nous sont connues par de nombreuses descriptions datant pour la plupart des XVIIe et XVIIIe siècles[6], et surtout par les estampes ornant les premières éditions du père Dan[7].

➜ 8. Degret d'après R. Tahau, *Le rachat des captifs*, XVIIe siècle, estampe, H. 0,215 ; L. 0,31 m, Arles, Museon Arlaten, inv. 2003.0.1199.
© J.-L. Maby

Le trajet de retour ne passait pas forcément par des couvents trinitaires en raison du nombre relativement faible d'établissements. En 1725, la rédemption organisée par le ministre du couvent de Lisieux, le père Le Roy, fut suivi d'un trajet de retour qui passa par le port du Havre, puis par Rouen, Pont-Audemer, Honfleur, Pont-l'Evêque et finalement Lisieux[8].

---

[1] C'est vers le milieu du XIIIe siècle que la couleur jaune acquit une connotation négative, celle du vêtement de Judas. Elle devint alors la couleur de la fausseté et du mensonge, ce qui explique qu'on l'associa aux Juifs et à la Synagogue. Voir Pastoureau (M.), *Couleurs, images, symboles, op. cit*., p. 76.

[2] *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, sous la direction de Mgr Alfred Baudrillard, t. V, Paris, Letouzey et Ané, 1931, p. 818-819.

[3] La mention originelle est la suivante : « *condenado eretici* ».

[4] Pérez (J.), *op. cit*., p. 343.

[5] Muchembled (R.), *op. cit.*, p. 172.

[6] Outre des récits imprimés, des descriptions sont consignées dans les archives de l'ordre, voir par exemple la Procession des captifs rachetés dans le royaume du Maroc, le 11 août 1754 (pièce L 949/29, Paris, Arch. nat.).

[7] Il existe plusieurs ouvrages rédigés sur ce sujet par le père Dan, certains d'entre eux bénéficièrent même de plusieurs éditions à quelques années d'intervalles : *Histoire de Barbarie et de ses corsaires*, Paris, Pierre Rocolet, 1637 et 1649, *Historie van Barbaryen en de zelfs zeeroovers*, Amsterdam, 1684 et le manuscrit intitulé *Les captifs illustres ou l'histoire générale contenant les cruautés exercées contre les chrétiens par les Turcs*, Paris, Bibliothèque mazarine, ms 1956.

[8] Du Bois (Louis-François), *Histoire de Lisieux*, Lisieux, Durand, 1845, p. 161-162.

À Montpellier, Alexandre Germain relate deux processions, ayant eu lieu le 23 juin 1720 et le 14 mai 1727[1]. Six valets de ville, représentant les consuls de la cité, ouvraient la marche, portant sur l'épaule la pertuisane, symbole de leur fonction. La confrérie de Saint-Paul, hébergée chez les frères, suivait avec sa bannière. Deux trompettes jouant alternativement précédaient les pénitents blancs avec leur croix et leur maître de cérémonie. Venait ensuite un premier esclave portant la bannière de l'ordre, conduit par deux enfants habillés en anges qui le tenaient enchaîné avec des chaînes d'or[2] . Lors des processions, les captifs portaient sur les épaules un petit scapulaire frappé de la croix rouge et bleue de l'ordre, symbole du pouvoir libérateur de ce carré de tissu. Derrière, deux autres enfants évoquaient la Barbarie à travers leur déguisement : un garçon habillé en Turc et une fille en sultane. Les religieux avec leur insigne (la croix rouge et bleue vraisemblablement), suivaient, accompagnés d'une jeune fille personnifiant la Trinité avec tous ses emblèmes, et du reste des esclaves rachetés. Le père Joseph Bernard qui avait réussi ces deux rédemptions suivait, une palme à la main, symbolisant une expédition pacifique. Les consuls fermaient la marche. Le cortège chantait un *In exitu Israël de Egypto* et la foule répondait par des *Gloria*. La procession se termina par un *Te Deum* chanté à la cathédrale Saint-Pierre. Après cette cérémonie, le cortège s'ébranla vers Paris en passant par Lunel, Tarascon, Nîmes, Avignon, Orange, Montélimar et Valence. Des fêtes furent organisées à chaque étape, ce qui ralentit d'autant le cortège et le retour vers la liberté certes, mais permit aux captifs de se réaccoutumer lentement à la société chrétienne.

Nous sommes aussi précisément renseignés sur le parcours de deux rédemptions, effectuées en 1700 et 1720, sous la direction du père provincial Philémon de La Motte. La première pérégrination eut lieu en compagnie de deux ministres, les pères Godefroy du couvent de Metz et Comelin de celui d'Audregnies (Belgique, Namur). Le voyage aller passa par la Corse et la Sardaigne, où les religieux possédaient un couvent à Sassari (Sardaigne), à l'intérieur des terres et un autre à Cagliari. Ils atteignirent Tripoli, firent escale à Tunis et à Alger, avant de revenir vers les Baléares où une maison existait à Palma-de-Majorque. Le parcours de 1720 s'effectua à l'occasion du voyage de l'ambassadeur du roi Louis XV. L'ouvrage publié en 1721 intégrait d'ailleurs dans ses pages un portrait gravé du roi. Le trajet passa par les Baléares, atteignit Tunis et Alger, avant de revenir par le même chemin.

La rédemption de 1601, programmée par les frères d'Arras, qui s'effectua en Hongrie, donna lieu, l'année suivante, à une procession. À Arras, elle passa par la porte Meolens pour rejoindre l'église Saint-Nicolas et le couvent trinitaire de Saint-Vincent. Le cortège se composait des captifs, marchant côte à côte, portant chacun ses ceps et ses manutes[3], des banderolles et des enseignes décorées de la croix trinitaire. Des hymnes scandaient la marche. À l'issue de la dernière procession, les captifs offrirent leurs chaînes à titre d'ex-voto à l'église du couvent des religieux qui les avaient rachetés.

Parfois, les processions étaient plus modestes. Le cortège organisé à Vitry-en-Perthois (Marne), le 19 octobre 1731, après le rachat de trente-cinq captifs à Istanbul par le ministre du lieu, ne fut accompagné que des valets de ville et des caporaux[4].

Ces cérémonies et le long cheminement répondaient à la nécessité d'aider à l'équilibre psychique des captifs libérés. Le parallèle perceptible entre le rachat des captifs et le sauvetage des âmes recluses au Purgatoire s'articule autour des mêmes éléments (port du scapulaire ou présence

---

[1] Germain (Alexandre), « L'Œuvre de la Rédemption des captifs à Montpellier », *Mémoires de la société archéologique de Montpellier*, t. V, 1860-1869, p. 188.

[2] Les chaînes d'or pouvaient, plus simplement, être remplacées par des rubans dont la couleur symbolisait l'ordre qui avait procédé au rachat : rouge pour les Trinitaires et bleu pour les Mercédaires. Voir la relation de la procession du 14 décembre 1754, in L 949/29, liasse, Paris, Arch. nat.

[3] Instruments servant à immobiliser les prisonniers et les fous.

[4] Boitel (abbé), *Histoire de l'ancien et du nouveau Vitry*,..., Châlons, Boniez-Lambert, 1841, p. 113.

de l'insigne de l'ordre, rôle de guide dévolu aux anges) et de l'amalgame réducteur entre les lieux (terres musulmanes et Purgatoire, ville chrétienne et Paradis). En effet, les descriptions de voyages de rédemptions par les Trinitaires à la période moderne font très souvent état des tortures épouvantables infligées aux captifs et de l'attitude haineuse de la population qui leur crache au visage et leur jette des pierres. Ces tourments ajoutés à la chaleur excessive du climat devait assurément leur donner une idée assez précise de ce que l'Enfer pouvait réserver aux âmes pécheresses. De plus, les processions cachaient peut-être un autre but, celui de mettre à l'honneur le chrétien qui avait su résister à la tentation de renier sa religion. On sait en effet, que sur l'autre rive de la Méditerranée, les musulmans organisaient aussi des processions publiques pour fêter le renégat qui acceptait de rejoindre leurs rangs.

Pour être considéré comme renégat du point de vue de la doctrine catholique, la personne devait avoir été baptisée avant de choisir l'apostasie. Le péril d'apostasie était grand, car il n'épargnait pas non plus les religieux, comme ces trois moines augustins connus comme renégats à Alger, vers 1600. Les navires se rendant en Barbarie pour le rachat des captifs donnaient aussi à l'équipage l'occasion d'émigrer, comme le prouvent ces chrétiens arborant le costume « turc » et le turban, sitôt descendus du bateau[1].

Mais avant d'être fêté en terre infidèle, le renégat devait subir un rite de conversion différent selon que le renégat était esclave ou homme libre ayant choisi librement de se faire musulman. Le schéma simplificateur de la conversion, tel que l'ont étudié B. et L. Bennassar, est le suivant[2] :

Esclave (après capture)	**Homme libre (après passage volontaire à l'Islam)**
Reniement subi	Conversion volontaire
Changement de vêtements, tête rasée, circoncision	Changement de vêtements, tête rasée, circoncision
Cérémonie privée chez le maître	**Cérémonie publique avec une chevauchée dans les rues**
Présence du cadi exceptionnelle	Fête, banquet, ablutions publiques

Il nous semble donc pertinent de rapprocher les processions organisées par les ordres rédempteurs, de la cérémonie publique organisée chez les musulmans, lors du passage d'un chrétien libre à l'Islam. En effet, l'importance du vêtement se retrouve dans les deux traditions : costume et turban chez les musulmans, scapulaire chez les chrétiens.

Si les musulmans recouraient volontiers au prosélytisme, les Trinitaires réussirent parfois à convertir des Turcs. En 1602, Jean Thiery, ministre de Douai, parvint, lors du sermon qu'il prononça à l'occasion de leur rachat, à convertir quatre Turcs qu'il avait ramenés. Il ne s'agit pourtant pas d'une généralité. Certains Turcs, tout comme certains chrétiens captifs des musulmans, ne souhaitaient pas se convertir, malgré les rigueurs de la captivité. La réponse que l'un d'eux fit le 19 juin 1697 à un prêtre qui lui proposait le baptême est à cet égard éloquente, puisqu'il confirmait « être né Turc et vouloir mourir Turc[3] ».

---

[1] Bennassar (B. et L.), *op. cit.*, p. 255.

[2] *Idem*, p. 325.

[3] Toaff (Renzo), *La nazione ebrea a Livorno e a Pisa (1591-1700)*, Florence, Léo S. Olschki, 1990, p. 332.

Le rachat en terre d'Islam, si important qu'il pût être, n'était pourtant qu'un aspect d'une problématique plus vaste dont la finalité concernait la sauvegarde des âmes confiées à l'Église. Il était donc impensable que le rachat des âmes n'intéressât pas les Trinitaires.

*
* *

On le voit, le culte de la Vierge du Remède, s'il apparut au Moyen Âge, fut doté d'une iconographie qui se fixa après le concile de Trente. Dès lors, la manifestation de cette dévotion se fit au travers du scapulaire dont l'action agissait sur les âmes du Purgatoire tout autant que sur les captifs libérés. Cette piété peut ainsi être considérée comme l'expression du salut individuel s'opposant à la ferveur ancienne du rachat collectif dont la *Mater Misericordiæ* serait le pendant face au Jugement dernier qui s'impose à tous[1].

Le scapulaire n'était cependant pas le seul moyen permettant d'accéder à la grâce divine. Une autre dévotion, plus ancienne, celle de la Vierge de Miséricorde (*Mater Misericordiæ*) le permettait également. Ce sont les Dominicains qui, à la suite des Cisterciens, la diffusèrent largement dès la première moitié du XIIIe siècle, puis d'autres ordres s'inscriront dans ce sillage jusqu'aux Jésuites[2]. L'ancienneté de ce culte déjà évoquée par Césaire d'Arles fut sans doute à l'origine des dévotions mariales postérieures, comme l'a souligné récemment Michel Vovelle dans ces termes « ... la Vierge de miséricorde, dont la représentation se diffuse alors, protégeant des plis de son manteau les humains qui s'y blottissent, quitte à en sacrifier une parcelle pour la donner à saint Simon Stock, fondateur de l'ordre des carmes, qui en fera le scapulaire ... Ce sera la Vierge du Rosaire, dont sont gratifiés par elle saint Dominique et sainte Catherine de Sienne »[3].

La thèse de Paul Perdrizet a fait le point sur ce thème en identifiant des représentations propres à certains ordres, tels que les Mercédaires ou les Carmes[4]. Il a mis en évidence le lien existant entre le vêtement blanc des religieux, rappelant la virginité mariale, et ce type de représentation[5]. Par ailleurs, il faut remarquer que les représentations retenues associent finalement les deux symboles iconographiques que sont le manteau et le scapulaire. Ce type d'association s'étendit au-delà des représentations mariales. Jean de Courbes (né vers 1666 - † ?), graveur français qui travailla en Angleterre et en Espagne, utilisa un parti identique pour représenter la fondatrice de l'ordre des Conceptionistes, Béatrice de Silva († 1490 ou 1491).

La caractéristique de l'iconographie de la Vierge de Miséricorde, influencée par l'Italie, est marquée par la présence du manteau que la Vierge étend en signe de protection sur des personnages agenouillés à ses pieds, représentant les différentes catégories sociales de l'époque. Paul Perdrizet a démontré que l'origine de ce « manteau protecteur » pouvait être germanique et serait associé aux rites liés aux mariages, aux adoptions, donc symbolisant la protection. Un message spirituel est sans doute à l'origine du succès de cette dévotion. En effet, dans une récente étude, Galienne Francastel démontra, à partir du *Couronnement de la Vierge* de Paolo Veneziano (1324, Washington, National

---

[1] Vovelle (M.), *op. cit*., p. 128.

[2] Schmitt (Jean-Claude), « Le culte de Saint Bernard et ses images », *Saint Bernard et le monde cistercien*, cat. exp., CNMHS/SAND, 1990-1991, p. 159.

[3] Vovelle (M.), *op. cit*., p. 88.

[4] Perdrizet (Paul), *La Vierge de Miséricorde, étude d'un thème iconographique*, Paris, Albert Fontemoing, 1908, 260 pages.

[5] Signalons que l'usage d'un manteau déployé en signe de protection n'est pas uniquement l'apanage de la Vierge de Miséricorde. La cathédrale Sainte-Cécile d'Albi (France, Tarn) possède une *Châsse dite de sainte Ursule* (XIVe siècle) montrant la sainte protégeant ses consœurs de son manteau maintenu ouvert par des anges.

Gallery of Art), que le culte de la Vierge au Manteau développé par les ordres mendiants servait la lutte contre les hérésies[1]. L'invocation à la Vierge garantissait l'orthodoxie, tandis que son manteau protégeait des hérétiques.

Les Trinitaires organisèrent tardivement un culte envers la Vierge de Miséricorde qui se limita à la seule province portugaise, en raison sans doute de sa relative autonomie. Très curieusement, c'est au moment où la France et l'Espagne étaient très impliquées dans le débat engendré par le dévotion de l'Immaculée Conception, que les religieux portugais se démarquèrent en instituant un culte particulier à la Vierge de Miséricorde. La diffusion de cette dévotion par l'ordre a donné lieu à une exposition placée sous la direction de Nuno Vassallo e Silva qui a fait le point sur ce sujet[2]. On se souvient qu'au début du XVIe siècle, le père trinitaire Miguel de Contreiras aida la reine Eléonore dans l'établissement de ce culte dans son pays. Un document, dont l'existence est toujours discutée aujourd'hui, aurait été rédigé en 1498 par le religieux, mais la fondation de l'institution n'eut lieu que plus tard. Cette nouvelle dévotion fut liée à une œuvre charitable dont la première fondation à Lisbonne en engendra bien d'autres. Les documents constitutifs de la fondation parlaient d'une confrérie destinée « à tous les bons et fidèles chrétiens »[3]. Le souvenir du fondateur resta associé à la fondation de la confrérie de la Miséricorde, comme le montre le tableau conservé à la Bibliothèque nationale de Lisbonne, lui-même copié à plusieurs reprises.

La création d'une confrérie consacrée à la Vierge de Miséricorde s'inspirait de structures similaires qui existaient en Italie et notamment en Toscane. En effet, la reine Éléonore avait des liens étroits avec les religieuses de l'Annonciation de Florence qui honoraient la Vierge de Miséricorde. La confrérie fut fondée à Lisbonne et installée dans une chapelle de la cathédrale, occupée auparavant par une confrérie dédiée à Notre-Dame de Pitié, fondée à la fin du XIIIe siècle. La tâche des confrères consistait à accompagner les condamnés à mort sur le lieu du supplice. Il faut voir là un prolongement de l'action du père Contreiras qui agissait aussi envers les prisonniers en les visitant et en les confessant.

L'exemple le plus ancien d'une représentation de la Vierge de Miséricorde des Trinitaires, est une enluminure de António d'Hollanda (XVIe siècle), datée de 1520[4]. Il s'agit du *Compromisso da Misericórdia de Lisboa* (*Engagement de la Vierge de Miséricorde*) du couvent de Lisbonne. Dans ce premier document, aucun religieux n'est figuré parmi les personnes protégées par le manteau de la Vierge. Dès la fin du siècle, le père Miguel de Contreiras figure en bonne place dans les représentations ultérieures.

En effet, l'action de la confrérie fut rappelée en 1574 par une requête adressée à l'évêque par le ministre du couvent de Lisbonne, Bernard de la Mère de Dieu. Le document fixait aussi l'iconographie de l'image des représentations liées au culte de la Vierge de Miséricorde. À côté du pape, du roi et de la reine, le père Miguel Contreiras est présent aux pieds de la Vierge. La Vierge occupe l'axe central. Elle porte une couronne, et son manteau est maintenu ouvert par deux anges. Ses pieds reposent sur un nuage d'où émergent des têtes d'angelots. Plus intéressante est la présence du croissant de lune qui montre une influence de l'iconographie de l'Immaculée Conception dont le culte était très développé dans la péninsule ibérique à l'époque. On remarque aussi des pauvres, agenouillés aux pieds de la Vierge. De nombreuses œuvres peintes ou sculptées inspirées de cette représentation furent largement diffusées à travers le pays. Les bannières des

---

[1] Francastel (G.), *op. cit.*, p. 1-27.

[2] *Mater Misericordiæ*, Lisbonne, Santa casa da Misericórdia de Lisbõa/Livros Horizonte, 1995, 108 p.

[3] *Idem*, p. 15 : « *por alguns bons e fiéis cristãos* ».

[4] *Ourivesaria e Iluminura, século XIV a século XX*, cat. exp., Museu de São Roque, Lisbonne, 1998, p. 110-111, ill. I. Cet artiste travailla pour la cour de Lisbonne. Il se spécialisa notamment dans la peinture héraldique et il est considéré comme l'artiste qui introduisit au Portugal l'art de la miniature en grisaille.

confréries reprenaient aussi cette iconographie sur l'une des faces ; sur l'autre, on voyait une Pietà. Sur quelques exemples de bannières, on voit, à la place des pauvres, des prisonniers enfermés dans un cachot servant de piédestal à la Vierge, ce qui rappelle l'action du père Miguel Contreiras. Cette iconographie a aussi été traitée par la sculpture, comme on le voit sur le tympan de l'église de la Miséricorde de Lisbonne.

Ces deux iconographies mariales, la Vierge du Remède et la Vierge de Miséricorde, développées au sein de l'ordre, quoique différentes en apparence, répondaient au même besoin de protection que réclamaient les fidèles. C'est le vêtement marial, là le scapulaire orné de la croix présente sur la mosaïque, ici le manteau, qui offre protection et réconfort. Il renvoie aussi chacun, on l'a vu, à une protection différente, individuelle pour le premier, collective pour le second.

Le Christ nazaréen ou l'image du chrétien captif et souffrant

Outre les cultes mariaux, l'ordre développa une dévotion particulière envers le Christ, sous le nom de Christ nazaréen. Contrairement aux précédents, diffusés essentiellement par la branche chaussée, celui-ci fut davantage l'apanage des déchaussés. L'effigie du Jésus nazaréen orne très souvent en effet, les maîtres-autels des églises déchaussées, comme on le voit à Salamanque ou en Europe centrale, ou comme le mentionne l'inventaire des biens du couvent de Madrid dédié à Jésus nazaréen[1]. Cette iconographie met en scène essentiellement des statues habillées.

Une curieuse circonstance est à l'origine de ce culte qu'il faut mettre en lien avec la libération physique des captifs. En effet, la tradition rapporte qu'une image du Christ nazaréen fut rachetée en 1682 aux Barbaresques de Miquenez par les déchaussés. L'une des scènes de la petite chapelle du jardin du couvent de Sintra nous semble évoquer l'instant où le Christ portant sa croix apparaît dans les nuées pour suggérer aux deux religieux d'effectuer cette noble action.

Après ce rachat, le culte fut établi avec une iconographie particulière. Examinons tout d'abord le qualificatif « nazaréen » qui recouvre plusieurs acceptions. Celle qui nous intéresse provient sans doute de l'arabe *nasâra*, nazaréen, signifiant « chrétien », en écho au village du Christ[2]. Le terme peut aussi qualifier les enfants qui marchent en tête des processions[3].

L'iconographie du Christ nazaréen date des XVIIe et XVIIIe siècles : il est toujours représenté debout, revêtu d'une longue robe bleue ou pourpre, les poignets croisés et attachés au niveau de la ceinture ou de la poitrine, et sa tête est ceinte de la couronne d'épines. Le sauveur offre son visage baigné de larmes et de sang au regard du fidèle. La longue tunique violette symbolise les coups reçus durant la nuit précédant son exécution, suivant en cela *l'Évangile de Jean* (XIX-2) selon lequel les soldats revêtirent Jésus d'un manteau rouge foncé, après l'avoir fouetté et coiffé de la couronne d'épines. En outre, il porte le petit scapulaire de l'ordre sur la poitrine, ce qui le distingue de toutes les autres iconographies de ce type.

Si l'iconographie du Christ nazaréen fut fixée au XVIIe siècle, elle s'inspira très vraisemblablement de schémas du XVe siècle. À cette époque, les mystères mettaient en scène la Passion plus volontiers que la Glorification du Christ[4]. L'expression du pathétique largement diffusée lors de ces manifestations donna naissance à de multiples représentations qui envahirent

---

[1] Manuscrit Ms 6117, Madrid, Biblioteca nacional de España.

[2] *Encyclopédie de l'Islam*, t. VII, nouvelle édition, Paris, Maisonneuve et Larose, 1993, p. 1009.

[3] Châtelier (L.), *op. cit*., p. 201.

[4] Van der Mer (Frédéric), *Images du Christ dans la sculpture au nord des Alpes et des Pyrénées*, Fonds Mercator/Albin Michel, 1980, p. 72.

tous les domaines artistiques. Mais plus largement encore, la xylographie diffusa les scènes de la Passion du Christ, contribuant ainsi à l'imitation constante de thèmes récurrents[1].

En outre, l'Espagne du XVe siècle était agitée par la situation des juifs dont l'une des conséquences fut le développement de cultes spécifiques évoquant la vie de Jésus, tout particulièrement le cycle de la Passion, attitude conforme à la « *devotio moderna* ». Reflet de cette préoccupation, une trentaine de *Vie du Christ* furent écrites à cette époque. Un lien très étroit exista donc entre les écrits et les œuvres sculptées ou peintes. Au sein de ces témoignages de la vie du Christ se développa un cycle parallèle consacré à la vie de la Vierge. Les deux cycles pouvaient même être inscrits dans un seul ouvrage, comme en témoigne *La Vie du Christ* de sœur Isabel de Villena. Ces dévotions connurent un grand retentissement lors des fêtes populaires qui fleurissaient de Salamanque à Séville. Chacune de ces manifestations commençait par l'évocation d'Adam et Eve, de la chute, puis immédiatement par l'Annonciation, effaçant ainsi toute référence à l'Ancien Testament.

Conséquence de cette ferveur, on organisait, plus précisément en Andalousie, ce que l'on appelle des « *pasos* » de mystère qui prirent naissance progressivement. Par mystères, il faut entendre tout ce qui échappe à la connaissance humaine mais aussi les événements illustrant la vie du Sauveur. Plus précisément, le « *paso* » de mystère, à Séville, concerne un groupe sculpté, promené tous les ans durant la Semaine Sainte, rendant avec « la vraisemblance dramatique des situations, des attitudes et du geste »[2]. Toujours à Séville, le terme « nazaréen » s'attacha aux effigies du Christ portant la Croix. Cependant, si le Christ nazaréen des Trinitaires prit bien sa place parmi les nombreuses scènes de la Passion du Christ, son iconographie le plaçait avant l'épisode du Portement de Croix. Il était représenté vêtu d'une robe pourpre, évocation des nombreux hématomes qui recouvraient son corps. La couronne d'épines, tout comme les poignets attachés, montre qu'il s'agit d'une iconographie découlant de celle de l'*Ecce homo* diffusée notamment par les artistes espagnols[3]. Comme l'avait déjà fait remarquer Émile Mâle, les *Ecce homo* ont un contenu iconographique différent de celui du « Christ de Pitié ». Il confirme que le Christ, dans la représentation qui nous intéresse, « s'offre au peuple debout, revêtu de la pourpre dérisoire, et souvent même il tient à la main le sceptre du roseau »[4]. Dans le contexte qui est le nôtre, le Christ martyrisé apparaît ainsi comme la manifestation du chrétien innocent souffrant en captivité chez les musulmans. Chez les Trinitaires, on remarque la présence du petit scapulaire de l'ordre, symbole du rachat, porté autour du cou par le Seigneur.

➔ 9.
Anonyme, *Le Christ nazaréen portant le petit scapulaire de l'ordre, encadré de deux Trinitaires déchaussés*, XVIIIe siècle, Écija, église Saint-Jacques.

---

[1] *La gravure française à la Renaissance..., op. cit.*, p. 190-191 et 200-201.

[2] Ortiz Munoz (Luis), Wattenberg (Federico) et Torres Fontes (Juan), *Images des processions en Espagne*, Paris, Ed. du Colombier/Albin Michel, 1967, p. 11.

[3] Camón Aznar (José), *La Pasión de Cristo en el Arte español*, serie cristológica, t. III, biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1949, p. 31.

[4] Mâle (Émile), *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1908, 7e éd. revue et corrigée, 1995, p. 94.

Une estampe, diffusée chez les Trinitaires d'Europe centrale, illustre bien ce parti original. Le doute n'est d'ailleurs pas permis puisque le texte du petit cartouche fait explicitement référence à la deuxième station des épisodes de la Passion. Déjà à la fin du Moyen Âge, les églises possédaient des effigies de cette nature ou s'en rapprochant. Un *Christ à la colonne*, exécuté par Nuno Gonçalves et aujourd'hui détruit, ornait l'église de Lisbonne et un *Ecce homo* celle de Cerfroid.

Le culte de cette image fut largement diffusé dans la branche déchaussée jusqu'à sa suppression en 1835, année qui vit sa reprise par les Capucins sous le nom de Christ de Medinaceli[1]. Ces derniers restèrent fidèles à l'iconographie trinitaire à l'exception des traverses de la croix qui furent inversées. On retrouve une représentation de ce type dans la petite église de Villafranca del Bierzo située non loin de Saint-Jacques-de-Compostelle.

La dévotion envers le Christ nazaréen s'inscrivait parfaitement dans les préoccupations des trinitaires. En effet, la symbolique du chrétien éloigné de sa famille trouve une illustration plus vibrante lorsque l'on sait que l'image du Christ nazaréen était souvent associée à l'iconographie de la Vierge de la Solitude (*Soledad*), peu développée hors d'Espagne. Cette Vierge de la Solitude illustre le moment où Marie se retrouve seule au pied de la Croix, après la mise au tombeau du Christ. La Vierge attendant dans le secret de son cœur la Résurrection du Fils renvoie bien à l'espérance en la libération des captifs.

La dévotion envers le Christ nazaréen demeure toujours vivace de nos jours. La ville de Málaga, qui abritait deux couvents trinitaires, a vu, dans les années 1960, l'apposition de décors d'azulejos associant ce Christ à une image de la Vierge. En outre, le Christ porte le nom de « Jésus prisonnier » (*Jesus cautivo*). Si la couleur pourpre a fait place à la blanche pour la robe du Christ, le scapulaire est toujours bien reconnaissable.

*

* *

La mosaïque de Saint-Thomas-in-Formis, en raison de son rôle emblématique, a bénéficié d'un soin attentif, tant du point de vue artistique qu'iconographique. Tout l'art du peintre fut, à partir d'un contexte esthétique existant, de transcrire le message de libération qui s'était manifesté à Jean de Matha par la vision qui lui apparut. Les premières influences sont perceptibles sur les sceaux.

Diffuser le message : l'usage des sceaux

Le rapprochement n'est pas innocent car l'aspect est identique hormis la couleur, présente seulement sur la mosaïque. Sur ce point, le premier sceau de l'ordre, connu par une description, offrait une très grande similitude avec la peinture de Rome :

> « Quant à l'autre sceau, il comportait en quelque sorte des impressions sculptées de trois images, dont celle du milieu plus importante se trouvait sur une cathèdre et l'autre tenait une croix dans la main. Quant à la troisième, elle se tenait de l'autre côté. Il était entouré d'une inscription circulaire. »[2]

Il était important pour l'ordre que le message attaché à la mosaïque romaine bénéficiât de la diffusion la plus large. Or, le couvent romain restait éloigné des autres maisons. Comment faire

---

[1] Cette information nous a été communiquée par le père Bonifacio Porres Alonso dans une lettre datée du 10 août 1997 dans laquelle il citait son ouvrage en référence : *Libertad a los cautivos*, t. I, 1997, p. 508-513.

[2] Cipollone (Giulio), *La casa della Santa Trinità di Marsiglia (1202-1547) prima fondazione sul Mare dell'Ordine Trinitario*, Rome, OTHI, 1981, p. 204-205.

connaître cette image qui devait devenir le symbole de tous les Trinitaires ? Nous pensons que les sceaux jouèrent ce rôle, à une échelle certes réduite et artisanale. Ceci nous permet donc d'affirmer que ces petits objets peuvent être considérés comme les ancêtres des xylogravures puis des estampes qui seront utilisées plus tard. Toutefois, les sceaux que nous avons retrouvés ont été gravés hors d'Italie. Cette constatation implique nécessairement l'existence d'un medium (un dessin, le sceau lui-même ?) qui aurait pu servir de modèles aux graveurs.

On a évoqué la légende entourant le recto du sceau des ministres généraux utilisés en 1256 par Nicolas (1231/1257), et en 1260 par Hugo le Flamand (1257/1262) (Cf. fig. 4, p. xx). La phrase : « visite-moi et libère-moi » (*Visitanti Et Liberanti Me*), témoigne d'une dimension spirituelle liée à la lutte contre les hérésies qui souligne la volonté de ne pas y succomber. Or, si les sceaux diffusèrent largement la représentation de la vision de Jean de Matha, les graveurs se retrouvèrent confrontés à une difficulté, celle de représenter les couleurs. Plusieurs solutions seront alors trouvées pour symboliser le maure. Sur le sceau du ministre général utilisé en 1227, on remarque un « M » au-dessus de la tête du personnage de droite qui signifie mahométan (*Mahometanus*), comme l'a justement fait remarquer Giacomo Bascape[1], mais peut-être aussi maure, plus simplement. Très explicite, une telle précision n'est pas anodine, car elle met l'accent sur un personnage qui véhicule les terreurs ou les angoisses attachées à la personnalité de l'« Infidèle ». En ce sens, elles sont le reflet du contexte historique de l'époque tout autant que de l'imaginaire des civilisations européennes vis-à-vis des autres civilisations méditerranéennes.

➜ 10. *Jean de Matha (?) libérant deux captifs* (schéma reprenant celui du *Miracle des Trinitaires*), sceau de l'ordre « ab initio », 1221, document conservé aux Archives nationales, Paris, moulage coll. des sceaux F 7505.
© Cliché Atelier photographique des Archives nationales.

Nous retrouvons des représentations identiques sur d'autres sceaux, notamment celui du chapitre général qui a été utilisé à quatre reprises en 1303, 1304, 1330 et 1530. On remarque nettement que les pieds des captifs sont enchaînés, mais que la lettre « M » a fait place au bonnet pointu, attribut généralement réservé aux juifs ou aux hérétiques de toutes sortes, donc un « maure ». Ce sceau, utilisé pendant tout le Moyen Âge, a sans doute été gravé à la fin du XIIIe siècle, si l'on se réfère à son style proche de celui des sceaux royaux de l'époque. Le sceau de l'ordre, tel qu'il est connu par un sceau apposé en 1257, ne retient pas les entraves, mais garde le bonnet pointu. Celui du ministre général, utilisé en 1337, nous offre encore une représentation différente de ce personnage. Il est vêtu d'une manière identique à celui de gauche, mais il est représenté de face et porte de la main gauche un livre qui est peut-être un livre sacré (Torah ou Coran ?). Ce motif sera repris ultérieurement pour le sceau à l'usage du chapitre général, à plusieurs reprises en 1429, 1530 et 1621, mais la facture en sera plus fruste. L'usage des représentations de la vision de Jean de Matha reste l'apanage des instances supérieures de l'ordre, chapitres généraux ou ministres généraux. Une seule exception toutefois, celle du sceau de la maison de Mirepoix qui l'utilise aussi en 1303 et qui est mettre en relation avec le catharisme.

Les hérésies n'étaient pas seulement observées à l'extérieur de la chrétienté, elles se développaient aussi en son sein, comme en témoigne la lutte contre les Cathares, les Vaudois ou les Albigeois. Le sceaux de la maison de Mirepoix montre le Christ entouré de deux personnages

[1] Bascape (Giacomo), *Sigillografia*, t. II, *Sigillografia ecclesiastica*, Milan, A. Giuffre, 1978, p. 241.

agenouillés, l'un, à notre gauche, surmonté d'une fleur de lis, l'autre, à notre droite, des armoiries des Mirepoix, famille très liée au mouvement cathare. Les poignets de ce dernier personnage sont entravés par des ceps marquant tout à la fois l'erreur théologique et la condamnation civile. La fleur de lis, symbolisant le royaume capétien, indique le chemin de la voie à suivre au contraire de celle privilégiée par le personnage de droite. Toutefois, le Christ tient les deux personnages par les poignets, comme sur la mosaïque, signifiant bien que la rédemption leur est offerte à tous deux. Les Trinitaires s'installent dans la cité à partir de 1233, peut après que la seigneurie ne soit redonnée définitivement à la famille de Lévis dans le cadre du traité de Meaux (1229). La reprise en main ne se fit pas sans difficultés. Au milieu du XIIIe siècle, d'après les témoignages de l'époque reçus par l'Inquisition, il existait encore une cinquantaine de maisons tenues par les cathares[1]. Le sceau, que le style de la gravure semble pouvoir faire remonter vers le milieu du siècle, constitue une illustration de la vision de Jean de Matha inscrite sinon incarnée dans l'histoire.

➜ 11. *Le Miracle des Trinitaires : le Christ libérant un chrétien et un hérétique (?)*, sceau de la maison de Mirepoix, cire, ∅ 40 mm, 1303, document conservé aux Archives nationales, Paris, moulage coll. des sceaux, D 9812.
© Cliché Atelier photographique des Archives nationales.

Une autre gravure nous semble devoir être versée au dossier de la lutte contre les hérésies. Il s'agit du sceau du ministre de la maison de Toulouse qui se rattache à cette problématique. Apposé en 1276, il montre un religieux ôtant la corde du cou d'un personnage agenouillé. Si la compréhension de la scène s'impose d'elle-même, il n'en demeure pas moins une interrogation. En quoi cette image illustre-t-elle la lutte contre les hérésies ? Ne peut-il pas plutôt s'agir de la représentation d'un captif libéré des geôles musulmanes ? Sans écarter *a priori* cette explication, il faut rappeler que les hérétiques condamnés au supplice des verges avaient l'obligation de porter une corde autour du cou lors du châtiment. Le choix d'une telle iconographie, à Toulouse tout particulièrement, est très vraisemblablement à mettre en relation avec les positions conciliatrices que les trinitaires adoptèrent lors de la lutte contre les hérétiques dans cette région. Cet usage propre à marquer les condamnés pour hérésie perdurera longtemps encore : en 1546, plusieurs condamnés du groupe de Meaux durent assister au supplice de leurs condisciples, une corde au cou, avant d'être fouettés. La corde visible sur le sceau, rappelle celle qui entrave les chevilles du maure de la mosaïque de Saint-Thomas-in-Formis et évoque la même problématique.

Il faudra attendre le XIVe siècle pour trouver des représentations réelles de libérations de captifs. Utilisés en 1303, 1304 et 1530, les rectos des sceaux du chapitre général représentent un religieux ouvrant la porte d'une prison d'où s'échappent des prisonniers qui le remercient, les mains jointes. Ce qui n'est pas sans constituer un écho avec le passage du Nouveau Testament : « Nous gémissons dans l'attente de la rédemption de notre corps » (Romains, VIII, 23).

*
* *

[1] Brenon (Anne), *Les archipels cathares. Dissidence chrétienne dans l'Europe médiévale*, Cahors, Dire éditions, 2000, p. 194 et 217.

➜ 12. *Un Trinitaire enlève la corde du cou d'un hérétique condamné*, sceau du ministre de la maison de Toulouse, cire, ∅ 45 mm, 1276, document conservé aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, B 374. © Service photographique des Archives départementales des Bouches-du-Rhône.

Très complexe, on le voit, par sa composition, la vision de Jean de Matha mise en scène sur la mosaïque de Rome et sur les sceaux, s'inspire de deux iconographies dont le Christ est le pivot : celle du Jugement dernier et celle de la Descente aux limbes qui se diffusèrent à partir du XIIe siècle. C'est aussi le « lieu » où Dieu se manifeste au croyant. La synthèse de deux schémas anciens contribue à apporter une réponse satisfaisante adaptée au message apostolique en s'attachant à démontrer la nécessité de sauver les âmes entravées par les hérésies. Puis, le même schéma s'enrichit d'une interprétation plus concrète intéressant la délivrance des corps emprisonnés physiquement.

Le thème de la mosaïque ne disparaît pas de l'iconographie trinitaire au XVe siècle, en raison de l'abandon de l'esprit de générosité qui animait l'ordre à ses débuts, comme on a pu l'écrire[1]. L'étude des sceaux nous a permis de démontrer qu'au contraire il s'agissait là du thème le plus couramment développé dans l'ordre. En outre, le concile de Trente, bien loin de le supprimer, lui redonna une vigueur en substituant l'ange au Christ, montrant bien la récurrence de cette iconographie.

En effet, au cours du XVe siècle, le Christ est remplacé par un ange, comme l'annonce déjà au tournant du XIIIe siècle le tympan sculpté de l'église de Burgos. Le Seigneur supervise ici la scène de rachat qui s'opère entre un religieux (peut-être Jean de Matha ?), à notre gauche, et un infidèle reconnaissable à son costume, à notre droite. Cette variante s'imposera aux XVIIe et XVIIIe siècles jusqu'à devenir le seul modèle en vigueur. Pour autant, l'impact esthétique de la mosaïque des Cosmate, œuvre remarquable par son sujet et son traitement, influença des artistes plus proches de nous. Au XVIIe siècle, on en retrouve l'inspiration dans le cartouche surmontant l'entrée du cloître de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines à Rome.

Les missions annexes : encadrer les fidèles

Les pèlerinages

Si les Trinitaires exercèrent leur ministère dans les zones rurales, ils prirent aussi en charge des lieux de pèlerinages très anciens dont la renommée était variable. Moins curieux qu'il n'y paraît, cet intérêt pour les manifestations de la dévotion populaire permettait aux religieux d'encadrer parfaitement les populations et parfaire leur éducation. La plupart du temps, ils s'installaient dans ces centres éloignés des grands centres urbains, notamment en France et dans les îles Britanniques, à l'invitation de donateurs. En Espagne, les religieux occupèrent des sites en lien avec la reconquête.

En France et dans le nord de l'Espagne, de nombreux couvents s'échelonnaient le long des chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle, conduisant vers les contrées dominées par les musulmans. Plusieurs d'entre eux étaient placés à proximité de ponts qu'empruntaient forcément les pèlerins. L'hôpital du couvent du Bourget (Seine-Saint-Denis), fondé en 1208, était installé au lieu-

[1] Devisse (J.), *op. cit.*, p. 146.

dit Pont-de-la-Reine (*Pons Reginæ*). Il en allait de même pour l'établissement de Saint-James (Charente-Maritime). Nous avons vu que les religieux de Saint-Éloi de Mortagne-au-Perche avaient pour mission l'accueil des pèlerins qui se rendaient ou revenaient de Saint-Jacques-de-Compostelle ou de Jérusalem[1]. Le couvent de La Veuve (Marne) possédait une statue de saint Jacques : elle prenait place dans une niche creusée dans le mur d'enceinte qui donnait sur la route. Ces établissements idéalement situés, souvent des hôpitaux de petite capacité, pouvaient accueillir des pèlerins et parfois les cortèges des captifs rachetés.

Les Trinitaires se chargèrent aussi de pèlerinages locaux. Dès le début du XIIIe siècle, ils se virent confier des sites connus comme lieu de pèlerinage réputé. Certains d'entre eux semblent évoquer l'apparition du cerf qui gratifia Félix de Valois et Jean de Matha, à Cerfroid. En effet, on y retrouve l'eau et le cerf associés étroitement. La référence au cerf est manifeste à Vianden (Grand duché de Luxembourg), dont le nom évoque l'endroit où paît cet animal, le viandier. Par ailleurs, le couvent de Fontainebleau conserve sur ses sceaux les représentations d'un cerf près d'une source, évocations du miracle qui s'était déroulé à Cerfroid[2]. À quelques lieues de Cerfroid, les Trinitaires prirent en charge la chapelle de Fontaine de Jésus, *Fons Jesus*, située sur le territoire de la commune de Magny-le-Hongre (Seine-et-Marne), lieu de pèlerinage très important au XIIe siècle.

En effet, le thème du cerf et de la source, popularisé depuis le XIIe siècle, faisaient l'objet de nombreux récits variant parfois selon les versions. Le cerf remplissait sa bouche de l'eau qu'il puisait dans une source. Il la projetait ensuite dans le terrier d'un serpent, animal qu'il exécrait. Hugues de Saint-Victor avait été le premier à voir dans cette fable, une allégorie du Christ combattant le démon. Il considère même que l'on peut y voir l'image de pénitents qui, poussés par le remords, s'abreuvaient aux saintes Écritures, symbolisées par la fontaine[3]. Outre sa référence symbolique au Christ, l'eau avait, au Moyen Âge, une fonction curative : sa fraîcheur contribuait à la guérison des malades, croyait-on, car la maladie, la rage par exemple, était associée à la chaleur[4].

En revanche, d'autres pèlerinages ne faisaient pas référence aux visions qui avaient gratifié les fondateurs. C'est en 1229, vingt ans après en avoir accepté la donation, que les religieux prirent pleinement possession du couvent de Saint-Mathurin, à Paris[5]. Dès lors, le nom de Mathurin resta indissociablement lié à celui des Trinitaires jusqu'à se substituer au second, en France et en

---

[1] Racinet (A.), *op. cit.*, 1988, p. 88. Il faudrait sans doute aussi ajouter le pèlerinage du Mont-Saint-Michel fréquenté par les Miquelots.

[2] Voir Chassel (Jean-Luc), « Emblème, légende et symbole : le sceau des Mathurins de Fontainebleau en 1276 », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 1978, p. 7-18. L'auteur fait le point sur les différentes composantes iconographiques de ce sceau et dans une moindre mesure de celui de 1369. Cette iconographie ancienne est récurrente tant dans l'art de l'Occident chrétien médiéval que dans celui de Byzance.

[3] *Idem*, p. 14-15.

[4] Muchembled (Robert), *Culture populaire et culture des élites*, coll. L'Histoire vivante, Paris, Flammarion, p. 131 et 132.

[5] Le délai important séparant la donation et l'installation des Trinitaires au couvent de Saint-Mathurin n'était pas unique à Paris. Si les Dominicains, dès 1217, furent les premiers à comprendre tout l'intérêt d'un couvent au cœur de l'Université naissante, les Franciscains arrivèrent dans le quartier un an plus tard, mais ne fondèrent leur maison qu'en 1230. Voir Verger (F.), *op. cit*., p.73-74.

Angleterre[1]. Ce petit sanctuaire était auparavant fréquenté par les pèlerins se rendant à Saint-Mathurin-de-Larchant, aujourd'hui en Seine-et-Marne[2].

Si la fréquentation de la chapelle de Saint-Mathurin, à Paris, était tombée en désuétude déjà à la fin du XIIe siècle, le pèlerinage semble avoir à nouveau connu un certain succès au XVe siècle, comme en témoignent les enseignes datant de cette époque[3]. Toutefois, il n'est cependant pas permis de faire un rapprochement entre cette vogue et une action quelconque des religieux en faveur de saint Mathurin qui guérissait de la folie. Cette particularité, pour éloignée qu'elle soit de la mission des Trinitaires, contribua à leur réputation. D'une part, les fous, tout comme les prisonniers, étaient attachés avec les mêmes instruments : les ceps. D'autre part, la médecine médiévale considérait que l'âme devait être soignée avant que le corps puisse être guéri[4]. Or, pour sauver l'âme, il fallait combattre celui qui générait le mal, à savoir le Diable. Ces caractéristiques donnèrent naissance à des symboles iconographiques que réutilisèrent les frères parisiens.

L'origine d'autres établissements repris par l'ordre, comme l'aumônerie des Bretons à Étampes, reste énigmatique. Le bâtiment, situé sur la route menant vers Saint-Jacques, pouvait accueillir toutes sortes de pèlerins, les jacquets bien sûr, les roumiers certainement mais sans doute aussi les miquelots comme pourrait le laisser supposer l'onomastique.

La France n'était pas le seul pays où les Trinitaires prenaient en charge des pèlerinages. Ailleurs en Europe, les circonstances étaient identiques : des tiers invitèrent les religieux à encadrer des pèlerinages qui ne n'obtinrent jamais qu'une audience locale.

Quelques couvents médiévaux britanniques abritaient des lieux de pèlerinage très fréquentés. Les Trinitaires s'installèrent dans la cité anglaise de Knaresborough en 1252. L'église abritait la sépulture de Robert († 1218), qualifié de « saint », bien qu'il n'ait pourtant jamais été officiellement canonisé. C'était un très ancien lieu de culte dédié à l'origine à saint Gilles, puis à la Sainte-Croix. Après la mort de Robert, qui avait vécu une grande partie de sa vie dans une cave creusée à proximité de la chapelle, de nombreux miracles se produisirent sur sa tombe. En Écosse, les Trinitaires s'établirent à Peebles en 1257. Cette année-là, on découvrit une croix mystérieuse à l'emplacement où il était prévu de construire une nouvelle chapelle. L'événement miraculeux décida le roi Alexandre III (1249/1286) à dédier le sanctuaire à la Sainte-Croix et à le donner aux religieux[5]. Un sceau de cette maison, utilisé le 18 décembre 1484, montre une croix placée devant une chapelle[6], rappelant les circonstances de la fondation. Ce couvent, qui abritait également des reliques de saint Nicolas, devint un pèlerinage très réputé dans le pays.

---

[1] Tout comme les Franciscains, les Trinitaires bénéficiaient, dès leur apparition, d'une excellente réputation auprès de la population. Cette sympathie contribua à les faire connaître sous différents noms. Le don du couvent parisien, dédié à saint Mathurin, fut à l'origine de leur surnom le plus populaire, les Mathurins, très répandu en France et en Angleterre. Ailleurs, d'autres surnoms avaient cours : *Red friars* (Frères rouges) en Écosse, Robertins - au début du XIIIe siècle - en Angleterre, en raison du couvent de Knaresborough qui abritait les reliques vénérées d'un ermite local, Robert de Knaresborough. Plus tard, au XVIIIe siècle, on leur donna le nom d'Espagnols blancs (Weißspanier) en Autriche, ou encore « chrétiens ou moines blancs » en Hongrie. La toponymie garde aussi le souvenir des Trinitaires, comme dans ce hameau de Chelles qui prit le nom de « Villeneuve-aux-Anes » en raison de la monture des religieux.

[2] Perdrizet (Paul), *Le calendrier parisien à la fin du Moyen Âge d'après le bréviaire et les livres d'heures*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. 254.

[3] Voir par exemple Lamy-Lassale (Colette), « Les enseignes de pèlerinage de Saint-Mathurin de Larchant », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris, de Boccard, 1988, p. 100-106.

[4] Éliade (Mircea), *Images et symboles*, Paris, Gallimard, éd. renouvelée, 1980, p. 149.

[5] Mac Gibbon (D.) et Ross (Th.), *The ecclesiastical architecture of Scotland*, t. III, s.l., David Douglas, 1896, p. 482-484.

[6] Laing (Henry), *Supplemental descriptive catalogue of ancient Scottish seals*, Edinburgh, Edmonston and Douglas, 1866, p. 206.

En Espagne, les Trinitaires s'installèrent aux alentours d'Andújar (Andalousie), en 1244. En août 1227, la Vierge apparut à un berger sur une colline appelée « tête rocheuse » (*La Cabeza*). La région fut libérée de la domination musulmane à cette époque. La manifestation mariale accompagnait donc la progression des armées chrétiennes. Un sanctuaire, dédié à la Vierge de « *La Cabeza* », fut bientôt construit et donné aux religieux qui en firent un véritable couvent au XVIe siècle. Bien que cet établissement ait été détruit durant la guerre civile espagnole, le souvenir de l'apparition mariale se trouve conservé sur le tympan de l'église des moniales trinitaires d'Andújar.

En 1266, les Trinitaires s'établirent à Daroca (Aragon), quelques années après un miracle lié à la reconquête[1]. Les troupes chrétiennes s'apprêtaient, le 23 février 1239, à attaquer le château de Chio occupé par les musulmans, distant de trois lieues de Játiva. Alors que le capitaine Mateo Martínez faisait célébrer la messe à Daroca et consacrer six hosties destinées à chacun des autres capitaines de la troupe, l'ennemi attaqua la place. Mateo Martínez enveloppa les hosties dans un corporal et les emporta avec lui dans la montagne. Une fois l'attaque repoussée, on découvrit les six hosties imbibées de sang et collées au linge sacré.

➔ 13.
Anonyme, *Religieux Trinitaire donnant un bol de soupe à un pèlerin*, XVIIIe siècle, azulejos, Sintra (Portugal), ancien oratoire du couvent des Trinitaires.

On décida de rapporter ces reliques à Daroca, mais la mule qui les transportait tomba morte devant la Porte-Basse de la ville, ce qui fut interprété comme un signe divin. Cela se passait le 7 mars, après l'attaque des Maures. Les saintes reliques sont aujourd'hui conservées dans l'abbatiale de Daroca. Un petit hôpital dédié à Saint-Marc avait été fondé devant la Porte-Basse en 1209. Il était destiné à l'accueil des pèlerins et fut donné plus tard aux Trinitaires. Les religieux gardèrent vivace la mémoire des circonstances qui permirent à la cité de conserver les précieuses reliques. Le tympan du porche de l'église illustre l'événement, et les armoiries du couvent associaient celles de l'ordre surmontées d'une représentation du corporal orné des six hosties.

Après le concile de Trente, les religieux continuèrent de reprendre soit des lieux de pèlerinages locaux, en France (Saint-Quinis, Var[2]) ou en Italie (Monte Cavo, Monts Albains), soit des sanctuaires consacrés à la Vierge dont la dévotion particulière liée aux croisades remontait au Moyen Âge (Gisors dans l'Eure, Zašova en République tchèque ou Kiscelli en Hongrie). Le

[1] Les Trinitaires semblent avoir été présents à Daroca antérieurement à cette date, comme le laisse supposer la bulle du 25 avril 1219. Assumptione (Fr. Antonino ab), *Synopsis bullarii ordinis sanctissimæ trinitatis*, Rome, Institut Pie IX, 1921, p. 20.

[2] Commune de Camps-la-Source, dans le département du Var.

couvent de Gisors, fondé en 1610, était dédié à Notre-Dame de Liesse, pèlerinage réputé au Moyen Âge des environs de Laon[1].

14. Saint-Quinis (Var). Ancien ermitage des Trinitaires.

En Moravie, à Zašová, les Trinitaires reprirent un très ancien lieu de pèlerinage dédié au « Relèvement de la Vierge Marie parturiente » appelée aussi Vierge de Zašová, dont une effigie miraculeuse était honorée dans l'église Sainte-Anne[2]. Cette Vierge était réputée pour ses guérisons miraculeuses, notamment lors des épidémies de peste et l'église paroissiale devint un pèlerinage réputé[3]. Cette peinture, toujours conservée dans l'église, atteste plusieurs influences. Le décor végétal du fond, vu comme un buisson, rappelle les « mille fleurs » des tapisseries flamandes. La frontalité de la Vierge et de l'Enfant, animée par les plis du vêtement, et l'importance des nimbes dénoncent la persistance de l'esthétique byzantine. Ces constatations permettent de dater cette peinture de la fin du XVe ou du début du XVIe siècle.

On retrouve un schéma similaire en Hongrie où les Trinitaires reprirent un centre de pèlerinage consacré à *Maria Zell* (la cellule de Marie). L'origine de ce pèlerinage remontait à 1137, lorsqu'un moine disposa une petite statue de la Vierge en bois de tilleul dans le couvent bénédictin de Saint-Lambert (Styrie). Ce couvent devint le but de pèlerinage le plus réputé de la double monarchie d'Autriche et de Hongrie. Les Trinitaires s'installèrent en 1738 sur une colline, près de la ville de Vieille-Bude (Óbuda en hongrois), qui prit le nom du couvent : *Kiscelli* (la petite cellule). Succursale du pèlerinage autrichien, Kiscelli connut le même succès en accueillant jusqu'à 50 000 pèlerins annuellement, dont 10 000 venaient vénérer la Vierge de la Nativité, le 8 septembre[4]. Les pèlerins pouvaient acquérir des souvenirs consacrés à la Vierge de Kiscelli. À Budapest également, les Trinitaires relevèrent un autre lieu marial : la chapelle de *Maria Makkos* (Marie au pavot) dont on ne sait pas s'il s'agissait d'un pèlerinage.

*

* *

---

[1] Une chapelle existe à Liesse (Aisne) dès le XIIe siècle. Plus tard, une légende vient renforcer la renommée du lieu. Trois chevaliers partis du château de Marchais situé près de Laon, en route vers la Terre sainte, sont faits prisonniers par les Sarrasins et emprisonnés. Durant cette incarcération, ils réussissent à convertir une princesse sarrasine, et sont ensuite transportés miraculeusement tous les quatre près du château de Marchais. Là aussi, le lien avec la mission des Trinitaires chez les Barbaresques est souligné. Une littérature abondante est consacrée à ce sujet. Voir par exemple : Duploye (abbé), « Etude sur les gravures et médailles de Notre-Dame-de-Liesse », *Bulletin de la société académique de Laon*, t. XIV, 1864, p. 5-23 ; Fillard (Max), *Notre-Dame de Liesse*, 8 tomes dactylographiés, mai 1974, Arch. dép. de l'Aisne, cote 4°426 ; Sorval (Gérard de), « La Gracieuse Légende de Notre-Dame de Liesse », *Connaissance des Religions*, t. IX, n°2-3, septembre-décembre 1993, p. 165-185.

[2] L'installation des Trinitaires dans cette région suivit la fin de la guerre de Trente Ans (1648) qui marqua le grand développement du culte marial dans ces régions, et aussi la défiance face aux héros du hussitisme. Voir Marès (Antoine), *Histoire des Pays tchèques et slovaque*, coll. Nations d'Europe, Paris, Hatier, 1995, p. 153. Le hussitisme, doctrine prônée par Jean Huss (vers 1370-1416) préconisait un retour à l'Église primitive par le respect de la parole de Dieu s'exprimant à travers l'Écriture sainte. Il s'inspire de la doctrine de John Wycliffe. Après la condamnation au bûcher de Jean Huss, le mouvement continua de se développer durant tout le XVe siècle.

[3] Nous devons la connaissance de cette légende à Monsieur François Malinak, érudit local de Zašova (République tchèque).

[4] Cette fête était célébrée avec un faste particulier dans tout l'ordre trinitaire. Aujourd'hui, elle donne lieu à un grand pèlerinage annuel à Cerfroid.

L'accueil des captifs rachetés et des pèlerins nécessitait des équipements adéquats. Il impliquait aussi une participation active des Trinitaires aux soins apportés aux fidèles qui sollicitaient leur aide.

Les missions hospitalières

Les missions hospitalières prévues par la règle pouvaient paraître singulières. Il fallait pourtant bien recevoir les chrétiens rentrant de captivité. En effet, l'esclavage avait pu durer de très longues années pour certains captifs, comme on le voit pour les tout jeunes adolescents libérés seulement à l'âge adulte. Rendre trop rapidement les captifs à leur famille aurait sans doute contribué à laisser se propager des idées contraires au dogme de l'Église.

La règle imposait aux Trinitaires d'accueillir les pauvres pour une nuit. Ce pouvait être aussi des pèlerins, comme le prévoyait l'article XVII qui régissait les dispositions propres à l'accueil « des hôtes, des pauvres, de tous ceux qui allaient et venaient ». En effet, dans la plupart des établissements, les religieux devaient accueillir indifféremment nécessiteux, indigents ou pèlerins. Une fresque catalane illustre comment la mixité sociale s'organisait au réfectoire de l'ancienne cathédrale (*Seu vella*) de Lérida[1]. Le soin des hôtes devait se faire avec bienveillance et générosité. Le frère qui en avait la charge était choisi en fonction de ses qualités de discernement et de bienveillance. Ce grand soin porté à l'accueil était un rappel du message évangélique évoquant la parole du Christ : « qui vous accueille m'accueille » et aussi les actes : « Pratiquez l'hospitalité avec empressement » (Romains, XII,13). Cette mission s'inscrivait dans un contexte général. Au Moyen Âge, les maisons-Dieu (les couvents de l'ordre étaient aussi appelés des maisons) avaient pour but d'accueillir les marginaux, pèlerins pauvres ou malades et sans-abri.

L'article XVI de la règle prévoyait que les religieux dussent s'occuper des malades, mais cette mission était véritablement limitée à quelques établissements seulement. Cette tâche revenait aux religieux, alors que le soin des hôtes était réservé aux frères (faut-il imaginer des laïcs ou des confrères ?)[2]. La fonction hospitalière devint la principale raison d'être de la maison, comme à Meaux, à Avignon ou encore à Bar-sur-Seine (Aube). Le sceau du ministre de Meaux, utilisé au XIVe siècle, illustre bien cette mission : on y voit un religieux, portant l'habit trinitaire, qui tient un ciboire et donne une hostie à un personnage alité joignant les mains. Une lampe suspendue éclaire la scène.

➔

15. *Un trinitaire donnant la communion à un malade alité*, sceau du ministre de la maison de Meaux, en 1303 et en 1370, cire jaune, 40 ; 27 mm, document conservé aux Archives nationales, Paris, moulage coll. de sceaux D 9811.
© Cliché Atelier photographique des Archives nationales.

[1] Elle est datée de 1310 et est aujourd'hui conservée au Musée régional de Lérida.

[2] On peut voir ici l'influence des expériences antérieures comme les Grandmontains qui prévoyaient aussi dans les articles de leur règle des tâches dévolues aux convers, lesquels pouvaient être des clercs ou des laïcs.

L'ordre pouvaient prendre en charge de grands établissements se substituant parfois à des hôtels-Dieu plus anciens comme à Beaucaire (Gard). Le service était assuré par des frères hospitaliers qui se faisaient parfois aider par des sœurs trinitaires - qui n'étaient pas encore constituées en ordre - ou par des confrères. Cette mission était moins éloignée des soucis premiers de l'institution qu'il n'y paraît. Toutefois, le réseau des couvents n'était pas complet car les Trinitaires étaient absents du centre de la France. Ces établissements servaient, bien entendu, à l'accueil des captifs rachetés, en route vers la liberté. Le couvent d'Arles offre un bon exemple de symbiose entre ces deux fonctions. Il avait en charge, dès sa fondation en 1203, l'hospice destiné à l'accueil des pèlerins et des captifs rachetés. Cette double activité dura jusqu'en 1574, date à laquelle tous les hôpitaux furent réunis en un seul établissement appelé Hôtel-Dieu-Saint-Esprit.

Cependant, certains des hôpitaux trinitaires se spécialisèrent. Le couvent de Paris, Saint-Mathurin, était à l'origine un hôpital dévolu à l'assistance aux malades mentaux, mais aucun document ne confirme la permanence de cette fonction après la reprise de la chapelle par l'ordre. L'hôpital Saint-Eutrope dont les religieux marseillais eurent la gestion au cours du XVIe siècle, traitait au XVIIe siècle les hydropiques, malades souffrant d'un dérèglement hépatique[1]. La mission hospitalière au sein de l'ordre connut un large développement au Moyen Âge, mais tendit à se restreindre dans certaines villes après le concile de Trente, à la suite de la sécularisation progressive des hôpitaux.

Dès le début de leur histoire, les Trinitaires furent aidés dans leurs missions hospitalières par des femmes qui se dévouaient au service des malades, mais n'étaient pas réunies en congrégation et ne prononçaient aucun vœu. Elles ne bénéficiaient d'aucune rémunération, mais étaient nourries et hébergées[2]. En France, on les retrouve à Meaux, à Bar-sur-Seine, à Avignon ou encore en Angleterre, à Thelsford. Il y a bien là volonté d'associer un personnel féminin souhaitant se consacrer à son prochain, sans avoir à subir les contraintes d'une règle. D'ailleurs, la transposition de la règle trinitaire, sans adaptation, n'était guère envisageable en raison des dangers que les femmes pouvaient encourir en terre musulmane. Les femmes souhaitant suivre la voie tracée par Jean de Matha et Félix de Valois durent attendre 1250, année qui vit la création de la première branche féminine. Le manuscrit de Pierre Janvier, déjà cité, donne à voir une de ces femmes chargées d'assister les religieux dans les soins apportés aux malades.

La délivrance des captifs, les prières formulées pour les âmes du Purgatoire, l'encadrement des pèlerins ou le soin apportés à l'âme des malades davantage qu'à leur corps répondait finalement à cette nécessité qui recommandait de conforter la foi du fidèle. Ces missions qui n'en formaient qu'une, furent complétées par un rôle nouveau : éduquer les enfants. Si les textes manquent pour le Moyen Âge[3], de nombreux documents existent pour en illustrer l'existence à la période moderne. Elle semble toutefois s'inscrire dans les préoccupations de l'ordre puisque la plupart des couvents déchaussés fondés étaient des collèges.

Au Moyen Âge, parallèlement à la mise en place de l'Inquisition, les Trinitaires tentèrent, moins brutalement que d'autres ordres, d'assurer une présence accrue au sein des régions mal

---

[1] Saint Eutrope était invoqué dans la moitié sud de la France, ce rôle était dévolu à saint Quentin dans la partie nord. Sur la maladie, Cf. Collard (Franck), « L'hydropisie : une maladie redoutable », *Saint-Quentin de Troyes, du prieuré au pèlerinage*, livret du visiteur, La Maison du Patrimoine de l'agglomération troyenne, Saint-Julien-les-Villas, 11 juin/18 septembre 2005, p. 31.

[2] Hervo (Simone), « Les Trinitaires à Montmorency », *Bulletin de la société d'histoire de Montmorency et de sa région*, n°5, s. d., p. 4, note 4.

[3] Il existait plusieurs noviciats mais rien ne permet d'indiquer s'ils pouvaient accueillir des élèves extérieurs au couvent. On peut toutefois rappeler les dispositions du troisième concile de Latran dont le canon XVIII imposait à toutes les églises ou monastères possédant une école, d'instruire les clercs et les enfants pauvres.

desservies par le clergé séculier. Suivant l'expérience des Prémontrés, ils assurèrent remarquablement la desserte des paroisses isolées. En France, les couvents de Notre-Dame-de-Limon ou de Notre-Dame-de-Belleau (Vienne) en sont sans doute la meilleure illustration, mais on peut aussi trouver des exemples similaires en Espagne. Cette mission s'exerçait aussi dans des sites reculés ou dans des zones montagneuses, comme à Digne et à La Mothe-du-Caire (tous deux dans les Hautes-Alpes) ou encore à Saint-Étienne-de-Tinée (Alpes-Maritimes).

Rares sont cependant les exemples montrant la pérennité de cette activité. Le couvent de Templeux-la-Fosse (Somme) dont la solide réputation en matière d'éducation était connue, décida, en 1663, les bourgeois de Péronne à inviter les religieux à reprendre le collège de leur ville, confié auparavant aux Oratoriens. À Bastogne, de 1664 jusque dans les premières années du XVIIIe siècle, il existait des classes de grammaire et de poésie destinées aux élèves venant de tout le doyenné. Ailleurs, le succès était nettement plus mitigé, comme à Mirepoix où les Trinitaires furent menacés à plusieurs reprises de se voir retirer l'enseignement qui leur sera définitivement enlevé en 1660[1].

Or, pour être efficace, la réflexion théologique devait précéder la mission. Nous connaissons les travaux d'un religieux appartenant à la branche réformée. Le père Alexis Berger (1604-1659), résidant au couvent de Pontoise, fut à l'origine de l'« école de l'oraison cordiale ». Il prit le nom de plume de « maître de vie spirituelle ». Ses recherches donnèrent naissance à un mouvement dont la

Un petit tableau du XVIIIe siècle, aujourd'hui conservé au Museon Arlaten d'Arles illustre cette mission[2]. Il montre, avec une technique naïve, l'attachement des élèves au père Amic, assis devant sa table de travail. La scène se passe dans la bibliothèque d'un établissement qui pourrait être le couvent d'Arles.

La nécessité d'éduquer les masses fut réaffirmée par les décisions prises lors du concile de Trente visant l'éradication de « l'hérésie » protestante[3]. Certaines dispositions tentèrent de répondre aux attaques protestantes en développant un enseignement dogmatique axé sur la Trinité, la Passion, l'Eucharistie et l'Ascension. Des missions furent organisées pour reconquérir le terrain perdu. doctrine proposait l'exercice de la prière intérieure permettant d'accéder à « l'ivresse pneumatique ». Mais ce fut un autre trinitaire, le père Jean Aumont (1608-1689), qui représenta le plus parfaitement ce courant spirituel. Pour parvenir à ce résultat, le fidèle devait s'enfermer au fond de son cœur, y chercher Jésus-Christ et y trouver la « Porte » du Saint-Esprit. Ce mouvement fut à l'origine d'une iconographie originale développée par le père Maurice Le Gall de Querdu (1633-1694)[4].

La soutenance d'une thèse pouvait aussi agir comme un manifeste en faveur de l'ordre. En 1619, le frontispice de l'exemplaire gravé par Claude Mellan (1598-1688) est connu par deux exemplaires, l'un conservé au British Museum, et l'autre à l'Albertina de Vienne, fut soutenue aux Mathurins, à Paris. Au registre inférieur, on voit saint Jean de Matha et le bienheureux Félix de

---

[1] Robert (Abbé), *Quelques notes sur les trinitaires de Mirepoix*, Foix, V. Lafranchise, 1904, p. 6-8.

[2] Le registre d'entrée des œuvres mentionne « Achat 1947, tableau des Trinitaires d'Arles : enfants souhaitant la fête de leur professeur en lui offrant une rose, avec beau cadre doré. Provenant de l'hôpital d'Arles (fonds des Trinitaires), acheté à un antiquaire de Beaucaire ... Serait le p. Amic, d'après M. Foucard (?) ». Cf. aussi *La Révolution arlésienne*, cat. exp., Espace Van Gogh, Arles, [1989], notice n°40, p. 46.

[3] Châtellier (Louis), *La religion des Pauvres (Les sources du christianisme moderne XVIe-XIXe siècles)*, Paris, 1993, p. 61 et sqq.

[4] Boudier (Jean-Marc), « L'école de l'oraison cordiale », *Connaissance des Religions*, t. IX, n°2-3, septembre-décembre 1993, pp. 154-164. Maurice Le Gall de Querdu publiera trois éditions de cet ouvrage en 1668 (en italien), 1670 et 1682 (toutes deux en français).

Valois présentant chacun deux religieux. Le registre central offre à voir un lac sur lequel vogue la nef de l'Église, entourée d'hérétiques qui se noient. Seul, Bérenger, abjurant ses erreurs, est sur le point d'être sauvé[1].

De quelle manière la mission bénéficia-t-elle aux Trinitaires ? On peut observer des résultats concrets se répartissant en deux catégories : les premières concernèrent bien évidemment la reconquête des esprits, les secondes furent plus inattendues puisqu'elles permirent de nouvelles fondations.

La mission produisit les effets attendus en ce qui concerne notamment les conversions : en 1680, Jules Achiardi de l'Alp se convertit au catholicisme et fit don d'un autel à l'Immaculée Conception au couvent de Saint-Étienne-de-Tinée[2]. On trouve un exemple similaire en Moravie, à Zašová, avec les comtes de Zerotín[3]. Succombant à l'irrésistible reconquête catholique, la famille opta définitivement pour le catholicisme. Par un acte du 22 octobre 1722, le comte s'engagea à accepter un certain nombre de conditions liées à la fondation d'un couvent à Zašová[4]. Cette conversion ne fut pas isolée, comme en témoigne le nombre important de fondations d'églises émanant de la noblesse locale.

Plus généralement, les résultats s'observaient d'une manière tangible à travers de nouvelles fondations. C'est à l'occasion de la mission que de nouvelles maisons furent créées en Provence. En effet, les qualités évangéliques des religieux étaient remarquées lors des prêches, ce qui séduisait les autorités locales et engendrait des fondations. Ainsi, en 1662, les religieux s'installèrent au Luc (Var), après que le révérend père Luc Saint-Jean, ministre du couvent de La Seyne (Var), y eut prêché une mission[5].

Par ailleurs, la mission permit sans doute aux religieux de relever des couvents abandonnés depuis longtemps. Par exemple, c'est à partir de la fin du XVIIe siècle que deux religieux prirent successivement en main la chapelle de Notre-Dame-de-Belleau qui, auparavant, semblait n'avoir plus été qu'un titre dévolu au ministre général. François Rateau (1674-1694), puis Symphorien Recoquillé (1694-1729), devinrent ministre du couvent, tout en desservant l'église paroissiale de Mazeuil.

Plus surprenante encore est cette histoire marseillaise où le combat des religieux contre l'hérésie s'affirma d'une curieuse manière au XVIIe siècle. En 1645, une femme, Madeleine de Demandolx, fit construire une bastide et une chapelle dans le quartier de La Palud, à Marseille. Elle fut néanmoins condamnée pour sorcellerie, et alla se réfugier chez les Trinitaires déchaussés d'Aix-en-Provence, en 1653. En guise de remerciements, elle fit don de ses biens à ses bienfaiteurs qui purent s'y installer quelques années plus tard, non sans difficultés[6]. Quoi qu'il en soit, la

---

[1] Ces deux exemplaires sont cités in Préaud (Maxime), *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle*, t. XVII, *Claude Mellan*, Paris, Bibliothèque nationale, 1988, p. 174, n° 288. Il s'agit d'une estampe H. 0,579 ; l. 0,398. L'église paroissiale d'Eu (Seine-Maritime) conserve un petit tableau (XVIIe siècle) illustrant aussi ce thème. Bérenger (vers 1000-1088), écolâtre de l'école épiscopale de Tours et archidiacre d'Angers, reprit à son compte l'hérésie de Ratramne, qui contesta notamment la validité de l'eucharistie.

[2] Rovéry (Eugène), *Saint-Étienne-de-Tinée au XVIIe siècle. Les Trinitaires, les sœurs tertiaires de Sainte-Thérèse*, Nice, Ventre frères, 1903, p. 34.

[3] Au début de la guerre de Trente Ans, Charles de Zerotín était l'un des membres les plus influents de l'Unité des Frères, malgré sa fidélité à l'empereur catholique. C'était aussi un humaniste réputé. Voir Pagès (Georges), *La guerre de Trente Ans*, coll. Histoire, Paris, Payot, 1991, p. 51. Dès le début des événements de Prague, l'effervescence à l'encontre des catholiques gagna la Bohême, puis la Moravie en 1619. Les Jésuites furent chassés de leurs collèges d'Olomouc et de Brno, malgré l'entremise de Charles de Zerotín qui fut finalement emprisonné.

[4] Šigut (P. František), *Poutní místo Zašová*, p. 19 et sqq.

[5] Kalmar (Éric), *Le Luc à travers l'histoire*, Editions les Bardes, 1978, p. 51.

[6] Baratier (Émile), « Les couvents trinitaires de Marseille », *Marseille,* n°54, janvier-mars, 1964, p. 19.

réutilisation d'un lieu supposé fortement marqué par les puissances du mal pour y établir un couvent ressemblait fort à un exorcisme.

L'éducation des masses passait par la présence de l'Église dans les vallées les plus retirées, et plus tard par la mission. Or, les pèlerinages, témoignages de la ferveur populaire, offraient aussi des occasions de faire respecter le dogme.

Faire participer les fidèles : confréries et donateurs

Chez les Trinitaires, les confréries pouvaient jouer deux rôles bien distincts. Lorsqu'elles étaient installées dans les églises, elles assistaient les religieux dans leurs missions. Ailleurs, là où l'ordre était absent, elles récoltaient les fonds nécessaires à l'organisation des voyages de rédemption.

L'apparition des confréries fut sans doute une conséquence de la lutte contre les hérésies. Leur mission consistait à aider le clergé et à assister les confrères. La chronologie de ces institutions reste difficile à cerner, même si certains historiens pensent pouvoir les faire remonter au XIIe siècle en France, et au XIIIe en Italie et en Angleterre[1]. Elles se développèrent tant en ville qu'à la campagne[2]. Elles existaient toujours à la fin du Moyen Âge, et le concile de Trente ne les supprima pas. Il convient cependant de distinguer les confréries de métiers de celles de confession qui nous intéressent plus particulièrement. Pourtant, mal encadrées, ces confréries étaient critiquées tant par le pouvoir ecclésiastique que laïque.

Le rôle des ordres prêcheurs fut essentiel dans la création de ces confréries hébergées dans leurs églises, même si leur influence ne se limita qu'à la seule fondation des confréries. On remarque en effet qu'aucun des saints fondateurs de ces ordres ne fut choisi comme patron de confrérie[3]. Au XIVe siècle, les confréries attachées à la Vierge notamment, privilégièrent les missions caritatives aux dépens parfois de la spiritualité[4].

La frontière séparant les laïcs des communautés trinitaires était parfois ténue. En effet, les relations des religieux avec certaines confréries étaient souvent si intimement liées qu'il est difficile de les discerner. Deux exemples nous viennent de la maison d'Hounslow (Angleterre, Middlesex). La légende de deux sceaux parle de fraternité (*Fraternitatis*) et de confrérie (*Confraternitatis*)[5]. Cependant, sur les documents, l'annonce des sceaux signale uniquement l'établissement, alors que les légendes font sans doute référence à la « famille trinitaire » instituée dès l'origine de l'ordre. La famille trinitaire unissait les laïcs aux religieux par un « projet de vie » plus souple que les textes régissant les branches tertiaires des Dominicains et des Franciscains[6]. Dans le cas d'Hounslow, il ne semble pas qu'il faille confondre l'utilisateur du sceau avec une confrérie quelconque.

De même, à Marseille, le couvent hébergeait une confrérie très importante : la confrérie des Pénitents blancs de Notre-Dame d'Ayde, fondée en 1306[7]. Lors du transfert du couvent au XVIe

---

[1] *Règles des moines (Pacôme, Augustin, Benoît, François d'Assise, Carmel)*, Le Seuil, 1982, p. 116.

[2] *Idem*, p. 49.

[3] Chevalier (B.), *op. cit*., p. 255.

[4] Vauchez (A.), *Les laïcs ….*, *op. cit*., p. 102.

[5] Tonnochy (A. B.), *Catalogue of British seal-dies in the British Museum*, Londres, The Trustees of British-Museum, 1952, p. 189, n°4444.

[6] Les Dominicains et les Franciscains instaurent, à côté des branches masculine et féminine, une troisième branche « l'ordre terciaire (sic) » qui accueillait les laïcs.

[7] Villard (A. et M.), *op. cit*., p. 160.

siècle, la confrérie s'installa aussi dans le nouvel établissement. Au XVIIe siècle, et à l'initiative conjointe des religieux et des membres de cette confrérie, un « bureau de la Rédemption » y fut créé. Ce bureau connut une grande réputation engendrant de nombreux dons. Une confrérie s'installa dans celle de Toulouse en 1401, tandis qu'au cours du siècle, une confrérie de la Sainte Trinité et de l'esclavage se constitua au couvent Saint-Sauveur de Tours.

L'accueil des confréries au sein des églises de l'ordre n'était pas une règle générale. Dans les terres flamandes du nord de la France (Dunkerque) et de la Belgique actuelle (Gand) ou dans des régions du territoire français qui n'était pas complètement couvert par les établissements de l'ordre, c'étaient les confréries qui agissaient au nom des religieux. Cette présence s'exerçait aussi dans les villes où l'institution était représentée[1]. Plus généralement, de nombreuses confréries assuraient une présence destinée à relayer l'action de l'ordre (Allemagne, Italie). Dans tous les cas, les confréries eurent la possibilité de quêter pour la congrégation et d'aider aussi à la diffusion des cultes propres à l'ordre : Vierge du Remède ou Christ nazaréen.

Les confréries en Pays tchèques connurent parfois un franc succès. Celle du village de Dobromelice, fondée en 1707 sous le nom de « confrérie trinitaire », avait pour mission de faire connaître l'ordre et de provoquer des vocations. Elle compta, en 1710, plus de 1700 membres dont 2 comtes, 4 barons, 23 seigneurs libres, 28 ecclésiastiques et 1636 serfs[2]. Le succès de cette confrérie illustre bien les progrès de la Contre-Réforme en Europe centrale, et en Bohême en particulier.

Les confréries jouèrent un rôle essentiel pour faire connaître la mission des Trinitaires. Les œuvres qu'elles commandèrent s'inspiraient très souvent des estampes circulant dans l'ordre, comme l'illustre l'exemple de la bannière de La Lande-Patry.

Lorsque ses finances lui permettaient, la confrérie érigeait un autel consacré à des thèmes liés à l'ordre : Sainte Trinité ou scènes de rachats de captifs. L'aspect somptueux de la plupart d'entre eux souligne l'opulence financière des confréries, ce qui s'explique par l'activité maritime d'une partie importante de la population, en Flandre tout particulièrement. Le schéma des tableaux est généralement identique : l'ange échangeant les captifs est surmonté d'une Sainte Trinité. En revanche, celui de Gand privilégie la représentation d'une scène de libération des âmes du Purgatoire, et celui de Vicaborone (Italie) place une statue de la Vierge du Remède dans la niche centrale.

Parfois, l'image du Christ nazaréen était préférée par les confréries. L'église Santiago d'Ecija (Andalousie) possède un tableau représentant l'image du Christ nazaréen placée dans une niche entourée des fondateurs. La représentation du Seigneur humilié et souffrant, à l'instar des chrétiens détenus chez les musulmans, devait nécessairement inciter les dons des fidèles. Quelquefois, il arrive que cette effigie fasse place à une expression simplifiée du thème se limitant à la seule figuration d'un chrétien prisonnier.

Il n'est pas rare que les confréries plaçaient des troncs dans leurs chapelles, suivant en cela l'exemple des Trinitaires eux-mêmes. L'église Saint-Éloi de Dunkerque conserve encore un de ces troncs ; il était disposé initialement dans la chapelle de la Confrérie de la Sainte Trinité, sous un tableau de Nicolas Van de Velde, d'assez médiocre qualité, semble-t-il, montrant l'ange échangeant

---

[1] Voir à ce sujet Wilmotte (Léon), *Notice sur la Confrérie de la Sainte-Trinité et Rédemption des Captifs des Turcs érigée dans l'église paroissiale de Statte-lez-Huy*, impr. Bourguignon, Huy, 1927, 4 pages. L'auteur indique notamment les obligations des confrères. Voir aussi Veuclin (E.), *Les confréries des captifs à Bernay et aux environs*, imp. veuve A. Lefèvre, Bernay, 1877, 22 pages ou Fournée (Jean), « Les Trinitaires en Normandie, couvents et confréries », *Société historique et archéologique de l'Orne*, t. CII, décembre 1983, p. 117-120.

[2] Šigut (P. F.), *op. cit.*, p. 19 et sqq.

les deux captifs[1]. Le tronc représente un captif enchaîné et allongé sur une botte de paille, découvrant de la main droite un tonnelet portant la mention « Dieu vous le rendra ». Il serait dû au ciseau de Van der Leyen (ou Van der Leupen). Une restauration malencontreuse est sans doute à l'origine de l'absence de la croix rouge et bleue.

16. Van der Leyen (ou Van der Leupen) (attr. à), *Tronc aux esclaves*, 1ère moitié du XVIIIe siècle, bois polychrome, H. 0,70 m environ, Dunkerque, église Saint-Éloi.

Un autre exemple provient de l'église Saint-Médard de Wervick (Belgique, Flandres). L'attribution de cette sculpture à l'artiste anversois Servaas Cardon (1607-après 1643) est aujourd'hui contestée[2]. Privilégiant un certain « *pathos* » exprimé dans le visage du captif, l'artiste choisit de montrer un esclave agenouillé implorant la générosité des fidèles. La fente permettant le dépôt des dons est percée au niveau du cœur du personnage, endroit symbolique destiné à toucher davantage les fidèles.

Les troncs, situés à l'intérieur des églises, ne concernaient que les chrétiens fréquentant ces lieux. Or, une question se posait nécessairement : comment émouvoir ceux qui ne s'y rendaient pas ? Les affiches produites en grand nombre pouvaient y aider. Elles étaient toutes conçues de la même manière accompagné : texte surmonté d'un bandeau illustré.

Le couvent des Mathurins abritait une confrérie de la Sainte Trinité chargée d'aider les Trinitaires dans leur recherche de fonds. Cette confrérie commanda une affiche d'excellente facture. La Bibliothèque historique de la Ville de Paris en conserve un exemplaire[3]. La gravure en taille-douce est l'œuvre de Le Doyen, artiste parisien, actif durant la seconde moitié du XVIIe siècle. La composition rappelle celle des thèses : une partie supérieure décorée, et un texte écrit sur plusieurs colonnes dans la partie inférieure. Le bandeau illustré comprend un médaillon central autour duquel s'ordonnent plusieurs cartouches. Les trois cartouches supérieurs représentent le martyre de six Trinitaires dont Marcos Criado (appelé Marc de Cuado en la circonstance), figurant dans celui de droite. L'ensemble fonctionne selon un schéma déjà utilisé dans les retables italiens de la fin du Moyen Âge, et développé plus complètement dans ceux des ateliers des Pays-Bas de la fin du XVe et du début du XVIe siècle. Les scènes peintes sur les prédelles ou sur les médaillons éclairent l'objet de la scène centrale. Ici, la scène du rachat est justifiée par les cartouches montrant les tortures infligées par les musulmans aux chrétiens retenus captifs.

Les affiches apportent de nombreux renseignements sur la manière dont fonctionnent les confréries. On connaît ainsi la durée autorisée pour la quête et la nature des indulgences données en contrepartie. L'affichette conservée à la bibliothèque Doucet fut imprimée au Mans. Elle autorisait

---

[1] L'objet a été publié dans Tillie (Jacques), *Saint-Éloi de Dunkerque, cinq siècles d'histoire*, éd. Kim, s. d., p. 36. Nicolas Van de Velde, peintre d'histoire vivant au XVIIe siècle, a peint une autre toile consacrée à l'histoire des Trinitaires, *Le pape Innocent III accordant la bulle de fondation de l'ordre des Trinitaires*, conservée à l'église Saint-Pierre d'Ypres. Rappelons que l'ordre ne possédait pas pas de couvent dans cette ville.

[2] Cette statue a été restaurée et présentée dans le cadre d'une exposition. Voir le catalogue *S.O.S. Polychromies. Dorures, brocart et glacis*, Namur, 1995, p. 99-101, notice n°20.

[3] Cette affiche a fait l'objet d'une étude dans le cadre de l'exposition *Images de confréries parisiennes, catalogue des images de confréries (Paris et Ile-de-France) de la collection de M. Louis Ferrand*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 18/12/91-7/03/92, p. 188, ill. p. 189.

une confrérie à quêter dans le diocèse du Mans pendant une durée de deux ans, à partir du 18 octobre 1693. La Bibliothèque nationale de France en conserve une autre accordant des indulgences confirmées par le pape Clément XI (1700-1721).

À côté de l'ordre et des confréries, il existe d'autres catégories de fidèles qui contribuèrent à la gloire des Trinitaires : les donateurs. Leurs commandes offraient un regard différent de celui que nous avons privilégié jusqu'ici. Échappant au regard des religieux, elles nous renseignent sur la façon dont les religieux étaient perçus par la population. Le nombre d'œuvres répertoriées témoigne de la bonne réputation de l'ordre.

Examinons quelques exemples dans les Alpes-Maritimes[1]. Le notaire ducal de Vénanson, village de la vallée de la Vésubie, Claude Guigonis, offrit en 1645 une toile peinte par Guillaume Planeta, destinée à décorer le chœur de l'église du village, nouvellement reconstruite après un violent tremblement de terre. On voit le donateur en prière devant une Vierge à l'Enfant apparaissant à saint Joseph et saint Michel. La Vierge tend le scapulaire orné de la croix des trinitaires déchaussés[2]. La présence du scapulaire laisse supposer que le donateur était membre de la confrérie de Notre-Dame du Remède. Quelques années plus tard, vers 1665, un ecclésiastique anonyme fit don à l'église d'Entraunes d'un *Couronnement de la Vierge par la Sainte Trinité en présence de Félix de Valois, de Jean de Matha et du donateur*. Les deux fondateurs sont revêtus du costume des trinitaires déchaussés, laissant supposer des liens entre la communauté de ce village et le couvent de Faucon, fondé en 1661 et situé dans une vallée parallèle.

En 1667, le prieur Pierre Acchiardi, membre de l'illustre famille de l'Alp, commanda une grande toile (H. 2,51 ; L. 1,70) destinée à l'église Saint-Michel de Gast, intitulée *Saint Antoine de Padoue et saint Jean de Matha intercédant auprès de la Vierge pour les Âmes du Purgatoire*. La Vierge tend un scapulaire à Jean de Matha et l'Enfant Jésus un lis à saint Antoine. Les deux saints désignent les limbes d'où émergent plusieurs personnages attendant d'être secourus. Jean de Matha est revêtu du costume des Trinitaires réformés.

Un autre exemple d'une toile offerte par un donateur nous est fourni par celle exécutée par J. André représentant le *Couronnement de la Vierge*. Il faut souligner l'approximation avec laquelle l'artiste a représenté les croix trinitaires ornant les vêtements des religieux.

Plusieurs explications peuvent justifier de la présence de ces toiles dans ces petites églises perdues dans les vallées alpines. L'une d'elles serait peut-être à mettre en relation avec la mission dont on sait qu'elle favorisa l'implantation de nouvelles maisons trinitaires, en Provence notamment. L'autre serait à replacer dans le contexte de la mission de rachat des Trinitaires : rachat de captifs ou délivrance du Purgatoire par l'intermédiaire du scapulaire. Par ailleurs, il faut se souvenir que Jean de Matha était natif de ces vallées.

Voyons maintenant un dernier témoignage de l'importance des Trinitaires au cœur des Européens de l'Ancien Régime, les ex-voto. Nous n'avons cependant repéré que peu d'œuvres entrant dans cette catégorie. Les thèmes reproduits par les ex-voto suivent la même évolution que l'iconographie trinitaire. Les scènes de tortures abondamment représentées au XVIIe siècle font place au siècle suivant aux seules scènes de rachat. Le couvent de Vianden possède un ex-voto de ce type[3]. Sa mise en page est très proche de celle des estampes dont nous avons parlé. On retrouve en

---

[1] Nous tirons nos exemples d'une étude remontant à quelques années. Voir Astro (Charles) et Thévenon (Luc F.), *La peinture au XVIIe siècle dans les Alpes-Maritimes*, Nice, éd. Serre, coll. Patrimoines, 1985, 130 pages.

[2] C'est par erreur que les auteurs du catalogue cité à la note précédente indiquent qu'il s'agit du scapulaire des Mercédaires pourtant différent de celui des Trinitaires.

[3] Bassing (Pierre), *Vianden in seinen Kirchen, Kapellen und sakralen Kunstschätzen*, Vianden, Veiner Geschichtsfrënn, 1983, p. 202, ill. p. 203.

effet une scène de rachat entourée de médaillons représentant des scènes de tortures. L'un d'entre eux représente le martyre de Pierre de la Conception qui eut lieu en 1667. L'influence des estampes s'observe dans la facture un peu fruste de ces témoignages de la dévotion populaire.

La petite église de Renescure (France, arrondissement de Dunkerque) conserve aussi un ex-voto révélateur de la tendance en vigueur au XVIIIe siècle. Ici, toute référence aux tortures a disparu.

Un ex-voto conservé au Musée du Vieux-Marseille constitue, par le choix du thème développé, une œuvre originale. Un membre de la famille des Forbin[1] avait été délivré par les Trinitaires de Marseille, comme en témoigne un bas-relief en pierre datant de la fin du XVIIe siècle. Il représente l'ange avec les deux captifs ainsi que les armoiries d'une branche de la famille[2]. La composition est bien rythmée, mais le modelé médiocre selon Paul Gonzalès[3]. Faut-il voir comme conséquence de cette libération la décision bienveillante d'un membre de la même famille, alors évêque du diocèse, Toussaint de Forbin-Janson[4], qui, en 1671, autorisa les Trinitaires déchaussés à assurer les secours religieux à la population du faubourg de La Palud, où ils venaient de s'installer[5] ?

À partir des quelques exemples réunis illustrant les commandes de donateurs, on remarque que les œuvres sont radicalement différentes de celles produites pour les Trinitaires ou pour les confréries rattachées à l'ordre. Les thèmes sont beaucoup plus libres et les caractéristiques iconographiques parfois mal assimilées. Ces tableaux n'en demeurent pas moins l'expression d'un attachement sincère et touchant des fidèles envers une institution qui symbolisait pour eux le retour vers la liberté.

---

[1] Plusieurs personnages importants sont issus de cette famille tel Paul-Albert de Forbin qui devint lieutenant général des galères de Louis XIII. Cf. l'ouvrage de Pétiet (Claude), *Le Bailli de Forbin, lieutenant général des galères, un chevalier de Malte dans la marine de Louis XIII*, Paris, Lanore, 2003, 30 p.

[2] Famille noble de Provence portant les armoiries suivantes : « d'or au chevron d'azur accosté de trois têtes de léopard de sable, armées et lampassées de gueules, posées 2 et 1. »

[3] Gonzalès (Paul), « Un bas-relief des Trinitaires au Musée du Vieux-Marseille », *En Provence*, n°12, avril 1924, p. 294-297. Ce relief semble avoir disparu depuis la dernière guerre mondiale.

[4] Toussaint de Forbin-Janson, évêque, comte de Beauvais, devint cardinal en 1690 puis Grand aumônier de France en 1706. Il s'éteignit à Paris en 1706.

[5] Baratier (É.), *op. cit.*, p. 19.

Les grandes figures dans l'action

Dès l'approbation de la règle par le pape Innocent III, l'ordre se développa rapidement en France et en Espagne. La résidence du ministre général, fut-elle fixée à Rome dès 1208, comme nous le pensons, ce qui confirmerait la vocation internationale de l'ordre. Le foyer intellectuel parisien jouait grandement dans cette dimension. Jean de Matha était sujet de l'empereur, et ses premiers successeurs, au demeurant ses condisciples, venaient d'autres nations que la France. La dimension internationale se maintint jusqu'à l'élection du sixième ministre.

L'œuvre de Jean de Matha

Suivant en cela la tradition de nombreux souverains européens, Jean de Matha fut un ministre général itinérant (carte n°1). Ce voyageur infatigable donna les grandes lignes de l'expansion de l'ordre en lui assignant un terrain de prédilection : la reconquête hispanique. Il s'agit d'un choix surprenant qui s'explique peut-être par la clairvoyance des fondateurs. Un développement de l'ordre au Proche Orient avait dû lui sembler irréaliste.

En effet, Innocent III lança le projet d'une nouvelle croisade en août 1198, c'est-à-dire entre les deux séjours de Jean de Matha à Rome. Si le pape n'avait pas imaginé la conquête de Constantinople, il considérait cependant qu'un tel résultat pouvait servir ses plans par l'instauration d'un patriarcat latin dans cette ville, ce qui n'aurait pas manqué, selon lui, de rapprocher les deux Églises. En outre, cela aurait pu être une occasion admirable d'aller sauver des chrétiens en Terre sainte. Cependant, les résultats restèrent mitigés, et les conséquences de la prise de la seconde Rome, l'instauration de l'empire latin d'Orient et du despotat d'Épire, contribuèrent à la dégradation des relations avec les orthodoxes. Cette implication de la papauté dans ce projet conduisit certains auteurs à penser que Jean de Matha aurait créé le couvent de Saint-Jean d'Acre durant la quatrième croisade (1202-1204)[1]. Il est cependant fort peu probable que ce fût le cas, puisqu'on le retrouve à Valence, en Espagne, et en France, à cette époque.

Revenons aux mois qui suivirent l'approbation définitive de la règle. Jean de Matha séjourna plusieurs mois à Rome, comme le prouvent d'autres bulles qui lui furent remises, les 4 janvier et 3 février 1199, et la lettre de recommandation, datée du 8 mai de la même année, adressée au roi Miramolin, vraisemblablement un almohade[2]. Matthieu Paris[3] (vers 1200/02 - vers 1259) localisait justement ses terres au Maghreb[4]. Signalons que le 8 mars 1199, Innocent III adressa une bulle à ce souverain afin de lui présenter les buts de l'ordre nouvellement créé. Pour certain auteur, il s'agirait de l'émir Yakoub-le-Mansour (1184-1199) auprès de qui les religieux rachetèrent cent quatre vingt six captifs[5]. Le peintre rouennais, Léger, resté méconnu, interprète très lyriquement cet épisode dans une toile en très mauvais état conservée au Musée des Beaux-Arts de Rouen.

---

[1] *Les ordres religieux, la vie et l'art*, sous la direction de Gabriel Le Bras, Paris, Flammarion, 1979, p. 724-726.

[2] Fondée par Ibn Tumart, la dynastie des Almohades prit naissance dans le sud marocain en 1145 et conquit l'ensemble du Maghreb entre 1151 et 1160. Elle s'installa en Andalousie en 1150 avant d'être défaite par les chrétiens à Las Navas de Tolosa, en 1212. Au Maghreb, sa puissance s'effondrera sous les coups des Berbères, entre 1244 et 1269.

[3] Ce moine de l'abbaye Saint-Alban en Angleterre est connu pour ses travaux d'historien comme la *Chronica Majora*, l'*Historia Anglorum*, le *Liber Additamentorum* ou encore le *Flores Historiarum*.

[4] Medeiros (F. de), *L'Occident et l'Afrique (XIIIe-XVe siècles)*, Paris, Karthala/Centre de Recherches africaines, 1985, p. 63-64 et 177-178.

[5] Serfass (Charles), « Les esclaves chrétiens au Maroc du XVIe au XVIIIe s. », *Bulletin historique et littéraire de la Société du Protestantisme français*, [extrait], avril-juin 1930, p. 11.

➜ Carte n°1 (Attention, serait-il possible de remplacer le 1 par le "2", cartes inversées, merci).

La même année, Jean de Matha arriva en Aragon où il a pu fonder une maison, à Avingaña, grâce aux libéralités d'un noble, Pierre de Bellevue [de Bellovisu]. Peu après, il installa un autre couvent à Lérida, ville épiscopale située à une trentaine de kilomètres d'Avingaña. Une raison particulière expliquait-elle le choix de ce royaume pour l'installation de nouveaux couvents ? Tout porte à le croire. En effet, l'énergique roi de Saragosse dépensait ses efforts sans compter pour faire de son royaume une grande puissance méditerranéenne s'étendant des Alpes jusqu'aux confins musulmans. Le royaume était donc en pleine expansion. Pourtant l'éloignement de ces deux couvents des ports méditerranéens montre que les Trinitaires n'avaient pas une grande latitude pour choisir leurs implantations. Sans doute devaient-ils se consacrer à des missions autres que le rachat des captifs, comme celle d'assurer une présence spirituelle au sein de populations menacées. On sait que l'Espagne abritait de nombreux hérétiques qui avaient fui la France.

Jean de Matha resta sans doute en Espagne pendant plusieurs mois. En 1202-1203, on le retrouve à Valence, ville espagnole alors dominée par les musulmans. Ce fut l'occasion pour lui d'effectuer son premier rachat, événement largement diffusé par des récits hagiographiques tardifs. Or, la somme qu'il possédait n'étant pas suffisante, il se décida à demander le secours de Marie en allant la prier dans la seule église alors ouverte au culte chrétien, Saint-Barthélémy-du-Saint-Sépulcre. La présence miraculeuse d'une bourse d'argent près de la statue de la Vierge lui permit d'accomplir son projet. Ce fut sans doute grâce à ce premier rachat réussi que le fondateur put prouver le bien-fondé de sa mission et provoquer des fondations dans les ports importants de la Méditerranée. En Espagne, au début de leur histoire, l'ordre sut utiliser la dynamique de la reconquête pour s'installer dans les royaumes ibériques.

Les vocations se multipliaient, ce qui permit à Jean de Matha de laisser des compagnons sur place. Ceux-ci purent ainsi fonder deux nouveaux couvents peu après son départ, l'un à Anglesola en 1204, et l'autre à Piera l'année suivante. C'est aussi dans les premières années du siècle qu'un premier établissement fut fondé à Barcelone, à la suite de la donation de Bernard de Canet.

L'intérêt porté à l'Aragon venait peut-être aussi de la présence d'agents de ce royaume au Maghreb. En effet, l'Aragon possédait des fondouks à Tunis et à Bougie, ce qui favorisait le commerce entre les deux rives de la Méditerranée[1]. On voit donc bien que dès les débuts de son existence, l'ordre comprit que son succès passait par l'appui des monarchies espagnoles.

Jean de Matha revint en France en 1203, et reçut, sur le chemin du retour, des mains de l'évêque de Marseille et du chapitre, l'autorisation de fonder une maison dans cette ville[2]. Cette fondation concrétisait des tractations qui remontaient aux premiers voyages romains du fondateur. C'était là un pas important de franchi. En effet, les géographes médiévaux faisaient de Marseille le centre du monde. Il s'agissait là d'une appréciation toute méridionale, car les routes maritimes qui desservaient le port au XIIIe siècle étaient des liaisons de cabotage allant de Gênes à Valence en passant par Barcelone. À Ceuta cependant, les Marseillais, était regroupés dans un quartier réservé aux « Gênois, Pisans et Marseillais ». Signalons que le nom du premier ministre en charge du couvent de Marseille est connu, il s'agit d'un certain Félix, sans doute le co-fondateur de l'ordre.

Toujours en cette même année 1203, deux autres couvents furent fondés sur une des routes conduisant à Saint-Jacques-de-Compostelle, l'un à Arles et l'autre à Saint-Gilles-du-Gard. La décision de fonder un couvent en Arles fut prise en 1199, par Jean de Matha, alors qu'il revenait de

---

[1] Dufourcq (Charles-Emmanuel), « Les consulats catalans de Tunis et de Bougie au temps de Jacques le Conquérant », *Anuario de estudios medievales*, t. III, Barcelone, 1966, p. 469-479.

[2] Baratier (Émile), « Le mouvement mendiant à Marseille », *Cahiers de Fanjeaux*, n°8, Fanjeaux, Privat éd., 1973, p. 178.

Rome à Cerfroid. Il avait laissé sur place quatre frères chargés de mener à bien les tractations : Boniface, Osgbert, Mathieu et Vital[1].

Les efforts dispensés par les disciples de Jean de Matha continuaient de porter leurs fruits. Quelques années plus tard, en 1206, les religieux s'installèrent en Castille : à Tolède, peut-être à l'occasion de la venue de Jean de Matha dans la région, puis, l'année suivante à Ségovie et à Burgos, et enfin en 1209, à Entre-Iglesias. La donation de Burgos faite à « frère Jean » par Gil Ramírez, consistait en un couvent de la Sainte Trinité entouré d'un terrain vague donné en son nom propre[2]. Quelques années avant, en 1207, un petit établissement fut fondé à San Emeterio dans les Asturies, région du León dépendant des rois de Castille. Sa situation très excentrée par rapport aux autres maisons explique peut-être son abandon rapide.

Si l'Aragon et la Castille attiraient les Trinitaires, la Navarre restait à l'écart. On y enregistre un seul couvent dont l'existence sera pérenne, celui de Puente-la-Reina, fondé en 1207. La situation géographique du royaume explique sans doute un tel désintérêt. En effet, le royaume de Navarre, administré par Sanche VII le Fort (1194-1234), n'était plus intéressé par la lutte contre les musulmans puisque très éloigné du front.

La vitalité de l'ordre permit de prendre pied au Portugal. Ce furent les compagnons du fondateur qui furent chargés de cette mission. En 1208, le père André Claramonte et sept de ses compagnons fondèrent le couvent de Santarem. Une partie de cette communauté essaima à Lisbonne, où la protection royale permit la création d'un couvent. Finalement, peu de couvents furent fondés au Portugal. En effet, le pays éprouvait sans doute moins que l'Espagne le besoin d'une telle présence, d'autant qu'il acheva la reconquête quasi totale de son territoire en 1238.

Les premières années d'existence de l'ordre révèlent une très forte attirance méditerranéenne. Pourtant, si les premières fondations espagnoles auguraient bien de l'avenir de l'ordre, quelle était la situation en France ?

L'expansion de l'ordre trinitaire en France

Quelques mois plus tard, Jean de Matha revint à Cerfroid pour rendre compte de sa mission et y tenir le premier chapitre général de la nouvelle institution, le 15 août 1199. Les successeurs de Jean de Matha dans la charge de ministre général participaient tous à ce chapitre. Étaient présents Jean l'Anglais, natif de Londres, Guillaume l'Écossais, né à Oxford, et Roger le Lépreux, sans doute un champenois. D'autres compagnons connurent une brillante carrière. Pierre Corbelin devint archevêque de Sens, et Jacques Sournier accéda à la dignité épiscopale à Todi (Ombrie). Le premier chroniqueur de l'ordre, frère Élinand, participa aussi à ce premier chapitre. Il écrivit entre autres une chronique générale du monde et un traité *De reparatione lapsi* (*Du renouvellement de la chute*).

Lorsque Jean de Matha revint à Cerfroid, il trouva un couvent en construction. La communauté avait quitté l'ermitage primitif situé dans les bois de Montigny-l'Allier pour venir s'installer près de la source où le cerf miraculeux était apparu. C'est sans doute à ce moment que le nom définitif fut donné à l'établissement. En effet, le nom de Cerfroid apparaît en 1198 sous l'orthographe « Cerfroy-juxta-Wandeluz », puis par une mention de 1232 qui signalait « *Cervus*

---

[1] A. D. Bouches-du-Rhônes, 51 H 82, registre, p. 1.

[2] Thierry Knecht retient la fondation du couvent de Burgos et de celui de Lara par une noble dame catalane, s'appuyant sur un document de 1607 qui serait une copie fidèle d'un texte du 14 mars 1245, lui-même étant la transcription d'un acte remontant aux années 1203-1209. Cf. Knecht (T.), *op. cit.*, p. 22, note 18. En revanche Lucía García Aragón cite un document de 1207 précisant le nom du donateur, Gil Ramírez, ésence du fondateur. Cf. Lucía García Aragón, *Documentacion del monasterio de la Trinitad de Burgos(1198-1400)*, Burgos, Fuentes medievales castellano-leonesas, 1985, p. 9.

Frigidus »[1]. L'origine du mot Cerfroid viendrait peut-être du celtique *Kar* signifiant pierre et du latin *fracta*, brisée[2]. En effet, la source jaillit d'un rocher. Par attraction, Cerfroy serait devenu *cervus*. En outre, l'adjectif *frigidus*, froid, ne pouvait guère s'appliquer à un être vivant, un cerf en l'occurrence. Ce mot concernait plus vraisemblablement l'eau de la source. Cette appellation, *cervus frigidus*, fut à l'origine du jeu de mot contenu dans le toponyme et que la tradition a conservé[3].

Le site fut rapidement aménagé, conséquence heureuse des liens dynastiques de Félix de Valois avec la famille de Champagne. En effet, le couvent de Cerfroid[4] bénéficia essentiellement des largesses de Marguerite de Blois, comtesse de Bourgogne, petite-fille de Thibaud II de Blois († 1152)[5]. D'autres bienfaiteurs ne tardèrent pas à se manifester. Gaucher III de Châtillon fut aussi un donateur important, de même que Jean de Montmirail (1165-1217), compagnon de Philippe Auguste[6]. Tous ces dons permirent l'achèvement d'une première église dans les premières années du XIIIe siècle. L'évêque Anseau de Meaux (1195/1207) vint consacrer la nouvelle église, sans doute dans les toutes premières années du siècle.

Les bienfaiteurs n'aidèrent pas uniquement le couvent de Cerfroid. Plusieurs donations furent enregistrées durant les premières années d'existence de l'ordre, mentionnées dans la bulle de mai 1198 : un terrain à Planels (France, Seine-et-Marne), donné par le seigneur du lieu, et une maison à Bourg-la-Reine (France, Hauts-de-Seine), donnée par Maria la Panetière [Panateria], qui devint la résidence d'été des ministres généraux au début du XIVe siècle.

Par ailleurs, la réputation du nouvel ordre fut telle qu'elle incita d'autres communautés à s'y agréger. En 1204, la petite communauté de Saint-Éloi de Mortagne-au-Perche, séduite par le nouvel élan suscité par les Trinitaires, engagea des tractations pour les rejoindre. Placés sous la règle de saint Augustin, les religieux accueillaient les pèlerins en route vers Saint-Jacques-de-Compostelle. Le supérieur de la maison, Nicolas Semilavie, en référa à la veuve de Geoffroy III, comte du Perche, alors tutrice de son fils, Thomas, âgé de neuf ans, et à l'évêque de Séez, Sylvestre. Il se rendit ensuite auprès de Jean de Matha qui chargea son second, Félix, de négocier les modalités de l'intégration[7]. Les liens familiaux qui unissaient les familles de Champagne et du Perche expliquent peut-être ce choix.

Ce premier élan, qui vit les premières fondations, serait sans doute resté limité si Jean de Matha n'avait pas décidé de faire connaître son ordre aux grands seigneurs du moment. En effet,

---

[1] Matton (Auguste), *Dictionnaire topographique du département de l'Aisne*, Paris, Imprimerie nationale, 1871, art. Cerfroid.

[2] Nous remercions Monsieur le professeur Bur de nous avoir indiqué cette étymologie.

[3] Par ailleurs, nous pensons que l'orthographe ancienne du village de Gandelu, « Wandeluz », laisse supposer une origine remontant aux invasions barbares et plus précisément à l'installation d'une communauté vandale comme l'indique l'emploi du « W ». Il est curieux que « Wandeluz » rappelle le nom de l'Andalousie, région où les Trinitaires fondèrent de nombreux couvents.

[4] Le couvent dépendait de la châtellenie de Gandelu qui regroupait cette localité, ainsi que Brumetz, La Grange et Cerfroid. D'ailleurs, les liens existant entre Cerfroid et Brumetz perdurèrent jusqu'au XVIe siècle, époque à laquelle le pape Jules III (1550/1555) les supprima. Voir Poquet (abbé Alexandre-Eusèbe), *Histoire de Château-Thierry*, 1ère éd. 1839, Marseille, Laffitte-Reprints, 1977, p. 155.

[5] Elle avait épousé en premières noces Hugues d'Oisy, vicomte de Meaux († 1191).

[6] Beaujean, « Le bienheureux Jean de Montmirail », *Bulletin de la société historique de Château-Thierry*, 1954-1955, p. 16-17. La grande dévotion dans laquelle vécut Jean de Montmirail le décida à abandonner le monde pour se retirer , vers l'âge de quarante ans, en qualité de convers, à l'abbaye cistercienne de Longpont (France, Aisne, près de Villers-Cotterêts), située non loin de Cerfroid. Jean de Montmirail sera élevé à la dignité de bienheureux. Il était par ailleurs neveux d'Hugues d'Oisy.

[7] Pitard (J.-F.), *Fragments historiques sur le Perche*, Mortagne, s. éd., 1866, p. 290.

dès l'installation de la communauté de Cerfroid, Jean de Matha repartit en voyage et en profita pour fonder de nouveaux établissements.

Parallèlement aux fondations méditerranéennes, l'ordre s'installa dans le domaine royal de France. L'un des premiers sceaux se désignait dans sa légende comme le « sceau de l'ordre dans le royaume de France » (*In Regno Franciæ*), indiquant une présence dans les territoires capétiens[1]. Son décor s'inspire de la mosaïque de Saint-Thomas-in-Formis. Mais quelle est la provenance de ce sceau ?

Dans le domaine de France, les Trinitaires possédaient plusieurs établissements : Planels, Bourg-la-Reine, Le Bourget, Verberie, Silvelle (Seine-et-Marne), et Étampes acquis en même temps que le couvent de Paris, en 1209. Celui-ci, appelé couramment « les Mathurins », était un établissement en mauvais état dont l'ordre n'eut la pleine propriété qu'en 1229. Le sceau ne peut provenir de Cerfroid, maison mère située en Champagne. En effet, Cerfroid n'intégra le domaine royal que lorsqu'Oudart de Chambly céda son fief de Gandelu à Philippe le Bel (1268-1285/1314)[2]. Le seul couvent important en « France » à l'époque, semblait bien être celui d'Étampes, et selon nous, pour trois raisons[3].

La première concerne le poids économique de la localité qui, durant tout le XIIe siècle et jusqu'aux premières années du siècle suivant, bénéficia de la bienveillance des Capétiens. Le rôle d'Étampes était très important au sein du domaine administré par les premiers Capétiens[4]. L'impulsion économique donnée par Louis VI le Gros (vers 1081-1108/1137) et son fils, Louis VII le Jeune (1120-1137/1180) laissa une empreinte sur le paysage urbain, jusqu'alors divisé en deux noyaux distincts. En 1123, Louis VI autorisa la création d'un marché sis au lieu-dit Saint-Gilles, marquant par là sa volonté de réunir les deux quartiers, distants d'un peu plus d'un kilomètre, qui existaient dès le XIe siècle. Les droits consentis aux marchands qui s'y installèrent étaient identiques à ceux des villes franches ou des villes neuves. Une église consacrait la vitalité du lieu. Étampes-la-Vieille (*Stampæ veteres*) était constituée de la ville primitive, ouverte, groupée autour de l'église Saint-Martin, tandis qu'Étampes-le-Châtel (*Stampæ castrum* ou *Stampæ novæ*) comprenait le palais royal et les églises Notre-Dame et Saint-Basile.

De son côté, Louis VII habita très souvent à Étampes, au Palais des Séjours, résidence de plaisance agrémentée de jardins irrigués. Le palais avait été construit pour Constance de Provence, troisième femme de Robert II le Pieux (927-996/1031). Il s'agissait, à l'origine, d'une demeure privée qui devint demeure royale lorsque la cour résida à Étampes, tout au long du XIIe siècle[5]. Louis VII favorisa la ville à plusieurs reprises. Une charte octroyée dès son accession au trône, en 1137, confirme la volonté du souverain de ne pas altérer la monnaie frappée dans la cité. En mai

---

[1] L'usage du sceau s'imposa très lentement dans la société médiévale, notamment au sein des institutions religieuses. En 1218, un statut du chapitre des cisterciens ordonne que toutes les communautés doivent briser leurs sceaux. Cette interdiction ne sera levée qu'au XIVe siècle. Voir Giry (A.), *Manuel de diplomatique*, Paris, Hachette, 1894, p. 646, note 2. Chez les Mercédaires, c'est l'article XXXXIII de la règle de 1272 qui réglemente l'usage des sceaux. Il est prévu que si les frères ne doivent pas en posséder en propre, chaque maison en est pourvue, et le sceau, propriété commune, est à la disposition de chacun. Voir Brodman (James William), *Ransoming captives in Crusader Spain. The order of Merced on the Christian-Islamic frontier*, Philadelphie, University of Pennsylvannia Press, 1986, p. 138. En revanche, dès le XIIIe siècle, les Trinitaires font graver des sceaux pour chaque type de sigillant (chapitres généraux, ministres généraux, maisons, ministres mineurs, sceaux personnels des ministres et indulgences). Dans ce contexte privilégié, il n'est pas étonnant qu'un début d'iconographie puisse être constatée sur les sceaux des trinitaires à cette époque.

[2] Matton (A.), *op. cit.*, art. « Gandelu ».

[3] Voir à ce sujet Wingler (C.), *op. cit.*, 40 pages. Ce petit catalogue fait le point sur la formation et l'importance de la ville au Moyen Âge. Nous utiliserons principalement les informations de ce document pour ce qui concerne l'évocation d'Étampes.

[4] *Idem*, p. 3 et sqq.

[5] *Étampes, des origines à la ville capétienne*, cat. exp., salle des fêtes, Étampes, janvier 1986, p. 38.

1147, la ville obtint le privilège d'organiser une foire annuelle, la foire Saint-Michel. Plus tard, en 1179, le roi décida de favoriser l'artisanat dans la ville, ce qu'il confirma par une charte.

Le nom de la ville reste peut-être encore plus attaché au nom du fils de Louis VII, Philippe II Auguste qui en fit le pilier d'un vaste système défensif des frontières du domaine. C'est dans cette résidence qu'il enferma son épouse, Ingeburge de Danemark, durant de longues années. Il ne la libéra qu'en 1213, après la mort de sa rivale, Agnès de Méranie. L'intérêt bien compris de Philippe Auguste pour la ville s'étendit, de 1189 et 1190, aux deux églises, Notre-Dame et Sainte-Croix, qu'il revendiqua en 1189 et 1190 comme fondations régaliennes, afin de bénéficier de leurs revenus et d'influencer la nomination des titulaires. De même, en 1199-1200, il supprima la commune d'Étampes instaurée par son père, en prétextant qu'elle nuisait aux intérêts du clergé et des chevaliers[1]. Étampes était donc une ville revêtant un intérêt particulier aux yeux des souverains, ce qui se vérifie dans le développement économique apparaissant comme le corollaire de cette marque d'attachement.

En effet, la seconde raison que nous privilégions concerne la présence d'un atelier monétaire dont l'origine remonte, d'après certains historiens, à l'époque mérovingienne. L'étymologie du nom de la ville évoque justement cette activité. Le Musée national de la Monnaie à Paris conserve plusieurs pièces émanant de cet atelier, capable par ailleurs de graver des matrices de sceaux. Il avait donc pu fournir leur premier sceau aux Trinitaires.

Enfin, la dernière raison regarde le lieu même où s'installèrent les Trinitaires. Leur couvent fut bâti sur l'emplacement d'une ancienne aumônerie, dite « des Bretons », située à égale distance des deux autres quartiers. L'établissement s'intégrait parfaitement dans le projet royal de réunir ces deux quartiers. Les autres sites possibles étaient de moindre intérêt et peu adaptés pour l'installation d'une communauté.

Toutes ces raisons nous amènent à considérer qu'Étampes fut le lieu de séjour privilégié de l'ordre en France, avant que le couvent de Paris ne fût à même d'accueillir une communauté importante, à partir des années 1230. Les premières années d'existence de l'ordre révèlent un appui très marqué de la monarchie française. Lorsque Jean de Matha quitta définitivement Cerfroid en 1208, il lègua une situation favorable à ses compagnons. Dès 1207, il avait pu envoyer des frères en Belgique actuelle, pour y fonder la maison de Huy.

Le séjour romain de Jean de Matha, ses dernières années

En 1201, peut-être à l'occasion d'un voyage à Rome, Jean de Matha fonda lui-même le couvent de Lardara, près de Gênes, sur le « Sestri Ponente »[2]. Ce fut là l'un des deux seuls couvents fondés en Italie au XIIIe siècle.

Les succès rencontrés en Espagne ne détournèrent pas Jean de Matha de l'Italie. Il s'y rendit à nouveau en 1208 et séjourna alors à Rome pour y recevoir, des mains d'Innocent III, la bulle donnant à l'ordre l'hôpital de Saint-Thomas-in-Formis. Dès lors, il abandonna le titre de ministre de la maison de Cerfroid pour celui de ministre de Saint-Thomas-in-Formis. Ce changement eut nécessairement des répercussions sur le couvent de Cerfroid dont la charge fut dorénavant confiée à Félix (de Valois ?), jusqu'alors responsable du couvent marseillais. Il retrouva, à la place de son ermitage, un couvent doté d'une église consacrée depuis peu. Dès la nomination de Jean de Matha à la tête du couvent de Rome, Félix, alors âgé de 81 ans, prit en charge les destinées de Cerfroid en

---

[1] Baldwin (John W.), *Philippe Auguste*, Paris, Fayard, 1991, p. 94 et 105.

[2] Santa-Teresa (père A.-R. di), *Santo Giovanni di Matha, fondatore dell'ordine della SS. Trinità*, Vicenza, Officina Tipografica Vicentina G. Stocchiero, 1951, p. 110.

qualité de ministre ou de supérieur particulier. C'est là qu'il s'éteignit le 4 novembre 1212, à l'âge de 85 ans.

La nomination de Jean de Matha à la tête de Saint-Thomas-in-Formis fit de cette maison la résidence privilégiée de tous les ministres généraux qui se succédèrent jusqu'en 1230. Cerfroid s'effaçait devant la suprématie du couvent romain. Par ailleurs, Jean de Matha n'utilisa pas le titre de ministre général. En témoignent les bulles qui lui furent personnellement accordées en tant que ministre de la maison de Cerfroid, et non pas en qualité de ministre général de l'ordre de la Sainte Trinité. De même, lorsqu'il prit en charge les destinées de l'établissement de Saint-Thomas-in-Formis à Rome[1], il adopta le titre de ministre de cette nouvelle maison, dans un souci d'humilité, comme le fera plus tard saint François par exemple.

C'est du couvent romain, qu'en mai 1210, Jean de Matha se rendit à Tunis pour y effectuer son second voyage de rédemption. Les récits hagiographiques diffusèrent largement les circonstances de cette expédition qui inspira, plus tard, les artistes.

Les quatre dernières années du ministère de Jean de Matha marquèrent un ralentissement dans la fondation des couvents. La maison de Rome abritait alors une communauté suffisamment étoffée pour pouvoir distraire des religieux chargés de fonder, avec son assentiment, de nouveaux établissements en Écosse ou en Espagne.

C'est dans son couvent de Rome que Jean de Matha mourut le 17 décembre 1214. Il avait 60 ans : son ministère avait duré 16 ans. Il fut inhumé dans ce couvent et ses restes y demeurèrent jusqu'à ce que deux Trinitaires chaussés espagnols, José Vidal et Gonzalez de Medina, s'en emparent dans la nuit du 19 au 20 mars 1655 pour les amener à Madrid. Plus tard, les reliques furent partagées entre les branches chaussée et déchaussée par un décret d'Innocent XIII (1721-1724), ratifié en 1721. Après la suppression des couvents espagnols en 1835, les reliques furent abritées dans le couvent des moniales trinitaires de Madrid, et le 8 octobre 1966, transférées au couvent de Salamanque (Castille).

Quelle situation Jean de Matha laissa-t-il à sa mort ? Tout d'abord, il bénéficia de l'appui du pape Innocent III et des grandes monarchies européennes. Voyageur infatigable, il fut à l'origine de plusieurs maisons, mais sa réalisation la plus remarquable a consisté dans les deux rachats effectués en terre musulmane. Toutefois, ces indéniables succès eurent aussi leurs revers. En effet, une implantation dispersée rendait difficile le respect de l'article de la règle relatif à la tenue du chapitre général. Que l'on imagine la longueur du déplacement que devaient s'imposer les religieux d'Aberdeen ou de Santarem pour se rendre, soit à Rome, lorsque Jean de Matha y tenait chapitre, soit à l'endroit où il résidait le jour de l'octave de la Pentecôte ! Fallait-il revenir à Cerfroid ? Le choix n'était assurément pas aisé. Rome offrait un rayonnement certain tandis que Cerfroid pouvait se parer d'une légitimité historique.

Les premiers ministres généraux : l'expansion internationale de l'ordre

Parmi les Trinitaires qui assistèrent au premier chapitre général présidé par Jean de Matha, figuraient les trois ministres généraux qui lui succédèrent. Ces trois ministres étaient anglais, ce qui va à l'encontre d'une opinion bien établie affirmant que tous les ministres généraux étaient français[2]. Pourtant, l'étude du père Stroobants qui leur est consacrée donne leur liste complète en

[1] San Tommaso in Formis désormais Saint-Thomas-in-Formis, couvent romain donné aux Trinitaires.

[2] Cf. p. ex. Gaussin (Pierre-Roger), *Les Cohortes du Christ*, Rennes, Ouest-France, 1985, p. 191 (art. Trinitaires). L'auteur reprend une information largement répandue.

faisant apparaître les surnoms[1], ce qui souligne la dimension internationale de l'ordre dès sa fondation. S'agit-il d'une particularité propre aux Trinitaires ? Certes pas. Au début du XIIIe siècle, Paris, ville la plus importante d'Europe occidentale, était un centre cosmopolite, et son importance comme centre de formation intellectuelle n'allait pas tarder à s'accroître avec la création de l'Université. C'est la raison pour laquelle beaucoup de maîtres étaient des étrangers, surtout des ressortissants des îles Britanniques[2].

Le premier successeur de Jean de Matha fut Jean l'Anglais (vers 1168-1214/1217), élu ministre général en 1214. Auparavant, il avait eu en charge les destinées du couvent de Cerfroid depuis la mort de Félix de Valois, intervenue à la fin de l'année 1212. Cette particularité semblerait souligner le rôle de second personnage de l'ordre dévolu au responsable du couvent de Cerfroid. Jean l'Anglais serait né à Londres[3] et il est probable qu'il fit ses études à Paris où il rencontra de Jean de Matha. Devenu son compagnon, il l'aurait accompagné à Tunis lors du second voyage de rédemption. Grand voyageur, il séjournait à Rome lorsque, le 25 février 1217, le pape lui octroya, ainsi qu'à ses compagnons, une bulle énonçant l'ensemble des possessions de l'ordre[4]. Le ministre général mourut à Rome la même année. C'est peut-être la personnalité ou l'action de Jean l'Anglais à la tête de son ordre qui conduisit Charles-Emmanuel Dufourcq à identifier ce ministre à saint Jean l'Anglais[5].

Guillaume l'Écossais[6] (? -1217/1222) succéda à Jean l'Anglais. Il naquit à Oxford, à une date inconnue. Le père Prat pensait que son surnom trouvait son origine soit dans la latitude septentrionale de la ville soit pour le distinguer d'un des fondateurs de l'ordre du Val-des-Écoliers, Guillaume l'Anglais[7]. Sous ce ministère, l'expansion de l'ordre reprit avec la fondation de onze couvents[8]. L'intérêt que l'ordre portait à la situation particulière de l'Espagne dans la chrétienté

---

[1] Stroobants (P. Fr.), *op. cit.*, 1966, annexe. Les premiers ministres sont connus par leur prénom seul et parfois par un surnom. Dès la seconde moitié du XIIIe siècle, on connaît leurs prénoms et patronymes. Une seule exception est observable au XIVe siècle avec Bertaud (1315-1324) dont on ne sait s'il s'agit d'un prénom ou d'un nom.

[2] En effet, la plupart des maîtres exerçant à Paris et dont l'origine peut être déterminée, venaient de Grande-Bretagne. Le « cercle de Pierre le Chantre » comportait notamment plusieurs maîtres anglais fort réputés, comme Étienne Langton, Robert de Courson, Thomas de Chobham, ou encore Robert de Flamborough. Voir Verger (Jacques), *L'essor des universités au XIIIe siècle*, Paris, Cerf, 1997, p. 95 ou Baldwin (John W.), « " Studium et Regnum " : the Penetration of University Personel into French and English Administration at the Turn of the Twelfth and Thirteenth Centuries », *Revue des Études islamiques*, 44, 1976, p. 199-215.

[3] Prat (père Jean-Marie S.J.), *Histoire de saint Jean de Matha et de saint Félix de Valois* ..., avec des notes savantes, Paris, Poussielgue-Rusand, 1846, p. 19.

[4] Assumptione (Fr. Antonino ab), *Synopsis bullarii ordinis sanctissimæ trinitatis*, Rome, Institut Pie IX, 1921, p. 13-17. Des nombreuses maisons mentionnées dans les premières bulles octroyées à l'ordre, nous ne retiendrons que celles qui donneront lieu à la fondation d'un couvent dont l'activité a été durable. Plusieurs maisons n'étaient que des églises (plus vraisemblablement des chapelles) difficilement localisables comme *Santa Maria de Pantano* (diocèse de Todi, Italie) ou église du Saint-Sauveur, située au lieu-dit Mont-Saint, au-dessus du château de Verclano (diocèse de Bénévent). En revanche, deux maisons fondées sous ce ministre eurent une existence plus longue : Thelsford (Royaume-Uni, Warwickshire) en 1215, et Montpellier (Hérault) en 1216.

[5] Dufourcq (Charles-Emmanuel), « Les relations du Maroc et de la Castille pendant la première moitié du XIIIe siècle », *Revue d'histoire et de civilisation du Maghreb*, n°5, juillet 1968, p. 37-62.

[6] Nous n'avons pas retrouvé l'étymologie latine de ce surnom, ce qui aurait pu éclairer davantage l'origine de ce personnage.

[7] Prat (J.-M.), *op. cit.*, p. 21.

[8] On dénombre quatre fondations en 1218 : Cuevas (Espagne, Castille), Santarem (Portugal, Ribatejo), Lisbonne (Portugal), Dunbar (Écosse, Lothian) ; deux en 1219 : Arras (France, Pas-de-Calais) et Limoux (France, Aude) ; trois en 1220 : Tolède (Espagne, Castille), Lisieux (Frande, Calvados) et Tarascon (France, Bouches-du-Rhône) ; une en 1221 à Audregnies (Belgique, Namur) et une en 1222 à Neuville (France, Aude).

décida le ministre général à s'y rendre. Ce fut durant ce voyage que Guillaume l'Écossais trouva la mort à Baños (Espagne), localité qui n'abritait aucun couvent trinitaire. Après sa mort, la charge de ministre général resta vacante pendant quelques mois.

L'élection de Roger le Champenois (? - 1223/1227) eut lieu en 1223. Anglais comme ses deux prédécesseurs, son nom véritable était Roger Deres. Son surnom lui vint sans doute de la fondation du couvent de Châlons-en-Champagne, intervenue en 1225 et qu'il aurait facilité. Il était aussi surnommé « le Lépreux ». Selon le père Prat, sa maladie eut une origine divine[1]. Il fut touché par cette horrible maladie, alors que, jeune étudiant à Paris, il se moquait de ses deux condisciples, Jean l'Anglais et Guillaume l'Écossais, qui venaient de rejoindre les rangs des Trinitaires. Il demanda à intégrer l'ordre peu de temps après avoir été contaminé. Derrière cette histoire édifiante, il faut voir l'étonnante faculté de l'ordre à accepter des réprouvés dans ses rangs : lépreux ou descendants d'hérétiques. Il est pourtant surprenant d'avoir nommé à la tête d'un ordre un malade dont les responsabilités étaient sans doute éprouvantes[2].

Malgré la maladie, Roger le Champenois fut un grand voyageur. En 1223, année de son élection, il présida un chapitre à Montpellier[3]. Cette session, sur laquelle nous n'avons guère d'information, permit aux provinces espagnoles de participer aux décisions impliquant les destinées de l'ordre. Lors d'un autre chapitre général organisé à Cerfroid, le ministre général prit un décret visant à placer l'ordre sous la protection de la Vierge Marie[4]. C'est peut-être à cette époque que la dévotion pour la Vierge du Rémède et le scapulaire se développa. Huit maisons furent fondées durant son ministère[5]. Il s'éteignit à Châlons-en-Champagne, dans le couvent qu'il avait contribué à fonder.

Les Trinitaires en Navarre : l'attachement à la dynastie champenoise

Les Trinitaires ne furent guère présents dans ce petit royaume qui, depuis plusieurs siècles déjà, ne subissait plus la pression musulmane. Tout juste note-t-on l'existence d'une maison à Covis, mentionnée dans la bulle du 25 avril 1219[6], mais il ne s'agissait sans doute là que d'un établissement rapidement abandonné.

En revanche, le couvent de Puente-la-Reina revêtait quelque importance. La localité est située le long du chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle. Son nom provient du pont qui franchissait l'Arga et lui apportait toute sa richesse par les redevances que les pèlerins versaient à la cité. Les trinitaires s'y installèrent en 1207, sous le règne de Sanche VII le Fort (1194-1234). Ils occupaient un vaste local face à la grande église paroissiale, localisation idéale favorisant l'accueil des pèlerins.

Au début du XIIIe siècle, le nord de l'Espagne vit des modifications de frontières. La Navarre de Sanche VII perdit, en 1210, ses provinces basques au profit de la dynamique Castille. Les frontières du royaume s'étendaient encore au nord, au-delà des Pyrénées. Devant l'incapacité de ses rejetons, tous bâtards, à reprendre les rênes du royaume, Sanche choisit son neveu, le fils de

---

[1] Prat (J.-M.), *op. cit.*, p. 64.

[2] Il faut aussi se rappeler l'exemple de Baudouin IV (1160-1174/1185), roi de Jérusalem, qui défendit son royaume contre Saladin (1137-1193), malgré le mal qui le rongeait.

[3] García Aragón (L.), *op. cit.*, p. 31.

[4] Stroobants (F.), *Les ministres généraux ..., op. cit*., p. 35.

[5] Il s'agit des maisons de Lens (Belgique, Hainaut) et Amblainville (France, Oise) en 1223, Moatenden (Royaume-Uni, Kent) en 1224, Chelles (France, Seine-et-Marne) et Châlons-en-Champagne (France, Marne) en 1225, Houston (Écosse, Lothian) en 1226, Beaucaire (France, Gard) et Tours (France, Indre) en 1227.

[6] Assumptione (fr. Antonino ab), *Synopsis ... op. cit.*, p. 20.

Thibaud III de Champagne et de sa sœur, Blanche, pour lui succéder. Thibaud IV, le futur Thibaud Ier de Navarre (1234-1253), et Sanche se rencontrèrent à Tudela en 1225. Cette rencontre permit dès lors aux comtes de Blois-Champagne de régner sur la Navarre. Avec cette nouvelle dynastie qui régna de 1234 à 1305, la Navarre connut une stabilité politique inconnue jusqu'alors.

L'influence champenoise était cependant mal perçue par la population, d'autant plus que Thibaud II de Navarrre (1253/1270) (ou Thibaud V de Champagne), en 1257, réussit à imposer, grâce à l'appui du pape Alexandre IV, le cérémonial du sacre français : couronnement et onction[1]. En outre, les trois rois champenois successifs continuaient de se partager entre leurs différentes possessions.

Thibaud II était très favorable aux ordres mendiants, et son attitude était relayée par les Navarrais eux-mêmes. Il connaissait bien les Trinitaires, mais ne favorisa pas la création de nouvelles maisons. Cependant, en février 1270, avant son départ pour la croisade avec Louis IX, il donna une rente annuelle de vingt livres tournois à son chapelain, Jean Boileau, ministre du couvent de la Villeneuve-aux-Ânes (Seine-et-Marne), en remerciement de son long et fidèle service à ses côtés. Cette disposition fut confirmée en juin 1271 par Henri Ier le Gros (1270/1274), frère et successeur de Thibaud[2]. Le saint roi était mort devant Tunis ; Thibaud II expira sur le chemin du retour, à Trapani, tout comme Allard, ministre général à l'époque.

En Champagne, la succession n'écartant pas les femmes du trône, Jeanne Ière (1274/1305), fille d'Henri et de Blanche d'Artois, succéda à son père. Son mariage avec Philippe IV le Bel mit fin à l'indépendance de la Champagne et entraîna le rattachement de la Navarre au royaume de France, à partir du règne de Louis X le Hutin (1289-1314/1316)[3]. Si le caractère intransigeant de la reine rebutait les bonnes volontés, les Trinitaires tirèrent cependant parti de la situation.

La tractation qu'ils menèrent avec le damoiseau Jean de Gyé entre 1234 et 1240, aboutit à un échange de possessions. Ils cédèrent leur établissement de Neuville (Aube) pour fonder un nouveau couvent sur les terres sises à Courteron (Aube) qui appartenaient alors à Jean de Gyé. Ce dernier qui n'aimait pas Jeanne de Navarre, donna le reste de ses terres aux religieux en 1297[4]. De même, les frères de Roncevaux installés à Bar-sur-Seine (Aube) ne parvinrent pas non plus à s'entendre avec la reine.

La dimension française de l'ordre

Avec Roger le Champenois s'acheva la lignée des compagnons de Jean de Matha et de Félix de Valois ayant joué un rôle au sein de l'ordre. Son successeur, Michel l'Espagnol (? - 1227/1230), ne changea rien au mode de fonctionnement qu'avaient mis en place ses prédécesseurs. La brièveté de son ministère ne lui permit pas d'augmenter le nombre des maisons. Michel l'Espagnol mourut à Rome en 1230. La mort du ministre marqua la fin d'une époque, celle qui avait vu les ministres généraux diriger l'ordre principalement à partir du couvent romain de Saint-Thomas-in-Formis. Son successeur, un Français vraisemblablement, se sédentarisa en France. Dès lors et jusqu'à la Révolution française, l'ordre fut dirigé par un ministre général « français », résidant soit à Cerfroid, soit à Paris.

---

[1] Rucquoi (Adeline), *Histoire médiévale de la Péninsule ibérique*, coll. Points/histoire, Paris, Le Seuil, 1993, p. 236.

[2] Sterlin (Jean), « Essai historique sur la Ministrerie de la Villeneuve-aux-Anes », *Bulletin municipal de Brou*, n°8, 1973, p. 17.

[3] Les conventions de 1275 établissaient que Navarre et Champagne restaient les biens propres de Jeanne, pour autant, sans associer ces titulatures aux siennes, Philippe IV utilisa un contre-sceau parti de France et Navarre servant aux affaires du royaume ibérique. Cf. Chassel (Jean-Luc), « Des Thibaudiens aux Capétiens », Sceaux et usages de sceaux. Images de la Champagne médiévale, Somogy/Conseil général de la Marne, 2003, p. 49-50.

[4] Roserot (Alphonse), *Dictionnaire de la Champagne méridionale*, t. II, Troyes, imprimerie Paton, 1948, p. 649.

Au début de l'histoire de l'ordre, le couvent de Saint-Thomas-in-Formis, résidence privilégiée du ministre général à cette époque, devint sans doute le centre administratif de l'ordre. En outre, Jean de Matha, mais aussi Jean l'Anglais et Michel l'Espagnol moururent à Rome et y furent inhumés. L'importance du couvent romain se manifestait par un temporel important, notamment l'église Saint-Isidore. La communauté gérait, à Rome et à la périphérie, de nombreux immeubles, des jardins potagers, des terrains, des bois et des vignes, ainsi que des tours dont une sur les Monts Albains. À l'inverse, Cerfroid, la maison mère, semblé relégué dans un rôle de second plan, assurément moins prestigieux.

Paris supplante Rome

En 1231, lorsque le sixième ministre, Nicolas (1231/1257), décida de résider en France, les Trinitaires n'avaient réellement pris en charge le couvent parisien que depuis deux ans (1229). Pourtant, deux maisons s'offraient à lui comme lieu de résidence : Étampes, ville distante d'une quarantaine de kilomètres au sud de Paris, et Cerfroid, site qui était aussi en cours d'aménagement, puisque la première église avait été détruite par une tempête, entre 1212 et 1231. En outre, Cerfroid dépendait du comte de Champagne qui, à partir de 1234 régnera sur la Navarre et y résidera. La qualité de chef d'ordre impliquait pourtant que les chapitres généraux dussent s'y tenir et que le ministre général y résidât. L'emplacement excentré de l'établissement explique que ces deux dispositions furent difficilement respectées. Au XVe siècle, la maison de Paris, appelée « les Mathurins » lui ravit la prééminence. En 1462 en effet, Raoul Duvivier transféra officiellement la résidence du ministre général de Cerfroid à Paris[1]. Cerfroid conserva toutefois, et cela jusqu'à la Révolution française, son titre initial de maison mère, bien qu'au XVIIIe siècle, les communautés soumises à la couronne autrichienne aient considéré que le couvent de Vienne remplissait mieux ce rôle.

Dès les débuts de l'ordre, l'obligation de rejoindre Cerfroid pour la réunion des chapitres généraux apparut comme difficile à organiser. Si celui de 1199 s'y tint, les suivants se déroulèrent dans les lieux où séjournait Jean de Matha. On sait qu'il présida un chapitre à Montpellier et un autre à Rome, à la fin de l'année 1212, durant lequel il nomma le successeur de Félix de Valois à la tête du couvent de Cerfroid. Jean l'Anglais assuma cette charge jusqu'à sa nomination en qualité de ministre général, à la mort de Jean de Matha[2]. Cette indication est précieuse, car elle souligne que la fonction de ministre général était différente de celle de responsable de la maison mère, ce que confirme la titulature des sceaux dès le début du XIIIe siècle.

Les premiers ministres généraux furent de grands voyageurs, ce qui favorisa l'organisation de chapitres généraux « déconcentrés ». Cette pratique cessa dès lors qu'ils se fixèrent définitivement en France, en 1231. Dès lors, seuls les représentants des quatre provinces trinitaires effectuèrent le déplacement lors des chapitres généraux. On peut donc considérer que l'élection de Nicolas sonna le glas de cette dimension universelle qui animait l'ordre à ses débuts. Après le concile de Trente, la situation ne s'améliora pas, et Cerfroid resta toujours un lieu peu fréquenté des Trinitaires ne résidant pas dans les quatre provinces du nord de la France notamment lors des chapitres généraux. Cette situation fut une des causes à mettre au crédit des nombreuses dissensions qui se firent jour à la fin du XIVe siècle et qui ne cessèrent d'empirer durant les siècles suivant. L'installation du ministre général en France permit de développer des liens étroits avec la monarchie, ce qui

---

[1] Cette décision, qui ne faisait sans doute qu'entériner une habitude déjà bien établie, résultait aussi des destructions dues à la guerre de Cent Ans. Il fallut attendre le début du XVIe siècle pour que l'établissement se relevât définitivement de ses ruines.

[2] Prat (père J.-M. S. J.), *op. cit*, p. 173.

contribua à la prééminence des quatre provinces françaises au sein de l'ordre jusqu'au Grand Schisme. Ces excellentes relations durèrent jusqu'aux premières années du XVIe siècle, ensuite, les liens se firent plus distants.

La reconstruction de l'église du couvent laisse supposer que Nicolas se rendit à Cerfroid pour y surveiller les travaux[1]. Tout laisse à penser qu'il séjournait plus volontiers à Paris où il pouvait se tenir informer des affaires du monde et y rencontra le roi Louis IX qui ne pouvait qu'être séduit par la mission de l'ordre. Situé non loin du palais de la Cité, résidence royale, le couvent des Mathurins était idéalement situé au sein du quartier de l'Université. La communauté intégra cette institution après 1231, au début du ministère de Nicolas. Ils furent rejoints plus tard par les Cisterciens (1245), les Prémontrés (1252), les Augustins (1259), et enfin par les Clunisiens et les Carmes (1260)[2]. La primauté de l'établissement trinitaire et son emplacement dans le quartier permirent aux religieux d'accueillir les séances d'ouverture de l'Université, dans leur réfectoire[3].

L'installation de l'Université engendra une activité économique en lien avec la population des étudiants et des clercs et le développement des collèges. La rive gauche de la Seine et l'île de la Cité accueillaient ainsi les libraires, les parcheminiers et les enlumineurs. Le cloître du couvent servait d'entrepôt destiné à l'approvisionnement en parchemin des ateliers environnants. Robert Branner donne même le nom d' « Atelier des Mathurins » à un atelier d'enlumineurs fixé dans le quartier entre 1240 et 1255 environ[4]. Les religieux lui commandèrent un bréviaire-missel, sans doute après 1247, si l'on en juge par l'examen du style des enluminures décorant deux folii, caractéristiques de la production de ces années. Malgré de nombreux ajouts apportés à ce manuscrit aux XVIe et XVIIe siècles, l'abbé Leroquais pensait que le calendrier primitif était celui de l'abbaye Saint-Victor de Paris[5]. Les deux enluminures représentent une *Crucifixion* et *un Christ en majesté*. Il faut remarquer la qualité du travail de l'artiste qui se caractérise par une grande délicatesse du dessin des visages et par l'expression des attitudes. Toutefois, les volumes sont rendus plus maladroitement par le traitement graphique des plis, des vêtements et de la musculature du corps du Christ en croix.

Cependant, la situation au cœur de l'Université provoquait quelquefois des désagréments dont les étudiants étaient à l'origine. Un isopet, c'est-à-dire une fable en vers, fut écrite durant le second quart du XIVe siècle, par un auteur anonyme de l'entourage de la reine Jeanne de Bourgogne

---

[1] Paul Deslandres pense que le ministre général résida à Cerfroid de la fin du XIIIe au milieu du XVe siècle. Deslandres (P.), *op. cit.*, p. 39.

[2] Paris (Gratien de), *Histoire de la fondation et de l'évolution de l'ordre des frères mineurs au XIIIe siècle*, Rome, Bibliotheca Seraphico-capuccina, 1982, p. 564.

[3] Le Goff (Jacques), *Les intellectuels au Moyen Age*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 82. En outre, la réputation du couvent des Mathurins au sein de l'université incita des intellectuels à s'y faire inhumer, comme par exemple Jean Sacrobosco (Jean de Halifax, 1190-1250), célèbre mathématicien et astronome anglais, traducteur d'ouvrages en langue arabe. Il est surtout connu pour sa *Sphaera mundi* qui ne fut publiée qu'en 1472. Voir Bonnardot (Hippolyte), *Paris artistique et monumental en 1750,* lettres du Dr Maihows traduites de l'anglais par Philippe-Florent de Puisieux, Paris, Firmin-Didot, 1881, p. 165 (lettre X). L'auteur des lettres décrit les impressions de son voyage à Paris. De l'église des Mathurins, il ne cite que le tombeau de Robert Gaguin dont il se souvient comme auteur des *Annales de France* et celui de Sacrobosco. Les quatre « nations » (France, Champagne, Normandie et Picardie) tenaient leurs réunions plénières dans l'église Saint-Julien-le-Pauvre, devenant le conseil de l'université. Celui-ci fut transféré chez les Mathurins vers 1500. Brunel (Georges), Deschamps-Bourgeon (Marie-Laure), Gagneux (Yves), *Dictionnaire des églises de Paris*, Paris, Hervas, 1995, p. 270. Les Trinitaires accueillirent ces réunions jusqu'en 1763, date à laquelle elles se tinrent au collège Louis-le-Grand.

[4] Branner (Robert), *Manuscript painting in Paris during the reign of Saint Louis, a study of styles*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California press, 1977, p. 3 et 75-77.

[5] Leroquais (abbé V.), *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques en France*, t. II, Paris, 1924, p. 123. On sait, en effet, que la règle prévoyait que les Trinitaires devaient suivre la liturgie de Saint-Victor, abbaye située non loin du couvent de l'ordre.

(1293-1361), femme de Philippe VI de Valois (1293-1328/1350)[1]. Ce texte mettait aux prises nos religieux à de jeunes étudiants, voleurs de parchemins. L'histoire débute ainsi :

> « Bon compaignon de Picardie
> La menoient trop bonne vie.
> Quant lor fu faillie peccune,
> Et chevance n'aient aucune,
> L'un d'ens dedens saint Matherin
> Se fist porter en un écrin.
> ..... »

Les étudiants souhaitaient se faire enfermer dans le couvent afin d'y dérober les précieux ballots de parchemin, mais ils furent découverts avant de commettre leur forfait. Le récit s'achève sur une fin heureuse : l'official se désintéressa des deux coupables et les religieux retrouvèrent la plus grande partie de la marchandise confiée par les déposants.

Parfois, la réalité dépassait la fiction. En 1407, le prévôt de Paris donna l'ordre de pendre deux étudiants, Léger de Moussel et Olivier Bourgeois. La condamnation était arbitraire. Sept mois plus tard, le prévôt était contraint de les dépendre, de les embrasser sur la bouche et de restituer leur cadavre en grande pompe au recteur de l'Université. Les cadavres furent inhumés dans le cloître des Mathurins.

Les Trinitaires assuraient non seulement l'accueil des étudiants pauvres mais aussi leur formation. François de Montcorbier (1431/32 - après 1463), plus connu sous le nom de François Villon[2], laissa dans *Ballade et oraison* (CXXVII, vers 1274-1281), un hommage aux qualités de pédagogue des religieux :

> «
> Item, j'ai su, durant ce voyage,
> que mes trois pauvres orphelins
> ont grandi et deviennent majeurs,
> et qu'ils n'ont pas des têtes de moutons,
> et que d'ici jusqu'à Salins
> nul enfant ne sait mieux sa leçon.
> Or, par l'ordre des Mathurins,
> telle jeunesse n'est pas folle.
> ... »

En ce qui concerne le développement de l'ordre, plusieurs fondations, parfois favorisées par le jeu des alliances matrimoniales, furent acceptées par Nicolas. En 1244, le roi Alphonse III du Portugal (1247/1279) et sa femme, Mathilde de Bourgogne, donnèrent le fief de Saint-André de Clermont-de-l'Oise. Nicolas accepta aussi la fondation du couvent de Régniowez (Ardennes) en 1246[3], juste avant son départ pour la croisade[4].

---

[1] Roques (Mario), « La lime accusatrice : une enquête de police au XIVe siècle dans la région de l'Université », *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, Paris, 1955, p. 462-468.

[2] François Villon fut élevé par les soins de Maître Guillaume de Villon, chapelain de Saint-Benoît-le-Bétourné, dont il prit le nom. Cette paroisse était desservie par les Trinitaires jusqu'au XVe siècle.

[3] Marchionni (P. I.), *Note sulla storia delle origini dell'origine della SS. Trinità*, Rome, Arti grafiche dei fiorentini, 1973, annexe, p. 231.

[4] Cette date est contestée par B. Fieullien qui propose une fondation pouvant s'établir entre 1248 et 1256. Sa démonstration privilégie le parrainage, soit de Charles d'Anjou, comte de Hainaut et frère de Louis IX, soit de Guillaume de Dampierre, soit de Jean II de Brienne, plutôt que d'un seigneur de Rumigny. Voir Fieullien (B.), *Les Trinitaires à Régniowez en 1256*, s. l., Les Riezes et les Sarts, 1967, p. 11 et 16.

Contrairement à ses prédécesseurs, le ministre plaça la Terre sainte au centre de ses préoccupations. En témoigne la fondation de la maison de Saint-Jean d'Acre en 1237. Par ailleurs, Nicolas accompagna Louis IX à la VIIe croisade et partagea sa captivité à Damiette (Égypte) de 1248 à 1254, privilège que connurent peu de compagnons du saint roi[1]. Or, le ministre général était accompagné d'autres frères, comme le souligne Joinville. Ce petit groupe de religieux joua un rôle important dans le réconfort apporté aux croisés. Le frère Jean, appartenant à l'entourage du comte Guillaume de Flandre, confessa ainsi un grand nombre d'entre eux[2]. Joinville relate d'autres scènes de ce genre[3].

Quelles furent les relations du roi et de Nicolas durant cette captivité ? Il est bien tentant de voir dans l'épisode du rachat du roi l'influence du ministre trinitaire. En effet, lorsque commencèrent les tractations concernant la libération des croisés, le roi demanda que « les captifs soient restitués des deux côtés »[4]. Or, les grands vassaux ne voulaient contribuer qu'à la seule libération du monarque. La réaction de Louis IX fut sans ambiguïté : « Je veux que personne ne dépense son propre argent pour se délivrer. Je veux être chargé de payer de mes propres fonds la rançon de tous. (...) Je compte rester ici jusqu'à ce que la somme soit payée complètement et que tous les miens soient délivrés. » Rien ne permet de supposer une quelconque influence de Nicolas sur cette décision, mais on sait qu'un Trinitaire pouvait sacrifier sa liberté pour permettre à un chrétien d'être libéré, si les fonds récoltés n'étaient pas suffisants.

Le roi, après son retour d'Égypte, combla l'ordre de ses bienfaits. Il les invita à installer dans son château de Fontainebleau un couvent dont la fondation ne fut effective que sous le ministère suivant. Il gratifia l'église des Mathurins de Paris d'une épine de la couronne du Christ enchâssée dans une couronne de vermeil, ainsi que d'une relique de la Croix insérée dans une croix de vermeil, elle aussi. Il fit don également de son manteau de sacre, d'une paire de gants de soie et de son écritoire[5]. Les religieux du couvent de Saint-Éloi de Mortagne-au-Perche contribuèrent aussi à la rançon du roi lors de sa captivité. En remerciement, Louis IX, qui était devenu comte du Perche, augmenta les revenus du couvent, ce qui permit d'accueillir quatre nouvelles recrues[6]. D'autres croisés avaient aussi souhaité remercier l'ordre. Geoffroy IV de Châteaubriant († 1263) qui participa à la VIIe croisade, fonda le couvent de Châteaubriant (Loire-Atlantique) en 1252.

Le roi demanda même à intégrer la famille trinitaire le 11 juin 1256, requête acceptée par Nicolas lors d'une séance du chapitre général[7]. Par ailleurs, il chargea les Mathurins de Paris de

---

[1] Cet épisode ne semble pas avoir inspiré les artistes. Il faudra attendre le cycle de la *Vie de saint Louis* peint par Alexandre Cabanel (1823-1889) en 1878 pour le Panthéon de Paris, pour retrouver Nicolas aux côtés du roi. Cf. *Peintures et sculptures du Panthéon*, éd. du patrimoine, 1997, p. 21. On remarque la traverse rouge, sur le scapulaire, au-dessus du bras gauche du ministre général. Ce dernier porte le costume des trinitaires déchaussés et non pas, comme cela serait plus exacte, celui des chaussés, héritier de celui du Moyen Âge. Enfin, cette peinture devrait s'intituler plus justement *Saint Louis à Damiette*.

[2] Joinville, *Vie de saint Louis*, Paris, éd. J. Monfrin/classiques Garnier, 1995, p. 174 . L'édition *Mémoires du sire de Joinville ou Histoire de saint Louis IX*, citée en note 35, ne mentionne pas le prénom, p. 147 : « alors je vis un grand nombre de nos gens qui étaient là, se confesser à un religieux de la Trinité qui était avec Guillaume comte de Flandres »,

[3] *Mémoires du sire de Joinville ou Histoire de saint Louis IX*, nouvelle traduction en Français moderne, s. l., Contant-Laguerre éd., 1879, p. 156 : « les génois accueillirent le roi, le comte d'Anjou, son frère, monseigneur Geoffroy de Sergines, messire Philippe de Nemours, le maréchal de France, le maître de la Trinité ... il n'y avait avec le roi que son frère le comte d'Anjou, le maréchal de France, le ministre de la Trinité et moi ». Pourtant, les ouvrages récents sur saint Louis semblent ignorer cette présence.

[4] Nous empruntons cette citation et les suivantes à l'ouvrage de O'Connell (D.), *Les propos de saint Louis*, Paris, Gallimard/Julliard, 1974, p. 63-66.

[5] Biver (P. et M.-L.), *Abbayes, monastères et couvents de Paris*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1970, p. 235.

[6] Racinet (A.), *op. cit.*, p. 93-94.

[7] J 461, fondations 11, n°22-6, registre, Paris, Archives nationales.

célébrer un office annuel à la Sainte-Chapelle, conjointement avec les religieux du Val-des-Écoliers du couvent de Sainte-Catherine, le 14 septembre, jour de l'Exaltation de la Sainte Croix, en souvenir de la victoire d'Héraclius qui, en 629, reprit cette relique aux Infidèles[1].

Cependant, les liens privilégiés du roi et du ministre n'inspirèrent pas non plus les artistes, car nous n'avons trouvé aucune représentation des deux hommes ensemble. Toutefois, Nicolas-Claude Peiresc, dans sa description des fresques du couvent des cordelières de Lourcine, crut reconnaître, sur la dixième fresque, un Trinitaire (Nicolas ?) auprès de Louis IX qui donnait à manger à un moine atteint de la lèpre. L'absence de scapulaire et de croix permet de suivre la proposition d'Émile Mâle qui préfèrait reconnaître l'abbé du couvent cistercien de Royaumont[2].

Durant cette longue captivité, le frère Simon qui assumait la direction de la maison de Saint-Mathurin de Paris, assura l'intérim à la tête de l'ordre. On lui doit les quarante-six maisons fondées sous ce ministère, ce qui représente le plus grand nombre de fondations effectué durant un ministère. Par exemple, l'ordre s'installa à Douai en 1252, sur un terrain situé hors de la ville, donné par Évrard de Saint-Venant. Les religieux tinrent d'ailleurs le premier rang parmi les communautés religieuses de la ville, avant les Dominicains ou les Franciscains[3]. De plus, et peut-être s'agissait-il d'une conséquence de la participation du ministre à la croisade, l'Église incita à la fréquentation des couvents. En 1259, Alexandre IV (1254/1261) accorda cent jours d'indulgence aux fidèles qui se rendraient au couvent de Tours, le jour de la Sainte Trinité.

C'est également durant son interim que Simon accepta la création de la branche féminine demandée par Constance d'Aragon, en 1250. Le premier établissement fut créé à Avingaña, en Espagne, dans le couvent cédé par la branche masculine[4].

Les sceaux constituent aussi un témoignage de la présence de Nicolas et de Simon à la tête de l'ordre. Celui du ministre général utilisé par Nicolas a été conservé. L'empreinte reprend le schéma de la mosaïque des Cosmate, à Rome. De chaque côté du Christ assis sur un trône, figurent deux personnages : un chrétien qui tient une croix dans la main, alors que l'autre porte une barbe et un bonnet pointu qui permettent de reconnaître un infidèle (juif ou musulman). Le successeur de Nicolas, Hugo le Flamand (1257/1262), utilisa également ce sceau en 1260.

Cependant, les deux ministres avaient un contre-sceau comme sceau personnel. Nicolas adopta un *Agnus Dei*, type largement répandu que l'on retrouve aussi sur les pièces de monnaie et sur d'autres contre-sceaux de l'ordre à la même époque. Quant à Simon, il choisit une fleur de lis.

Les ministres généraux de 1257 à 1472

Hugo (appelé aussi Jean ou Jacobus) le Flamand (1257/1262) succéda à Nicolas. L'expansion de l'ordre se limita à six nouvelles fondations[5]. Peut-être faut-il voir dans ce peu de ferveur tout à la fois un signe de l'essoufflement de l'économie et le contrecoup du reflux des chrétiens en Terre sainte.

Dès son élection, le huitième ministre général, connu seulement sous le nom d'Allard (1262/1272), entama la procédure de canonisation des fondateurs de l'ordre. Urbain IV

---

[1] Guyon (C.), *op. cit*., p. 247.

[2] Mâle (Emile), *Art et artistes du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1968, p. 183. Un second tableau illustrant le même thème, aujourd'hui disparu, ornait la salle basse de la Sainte-Chapelle de Paris. Voir à ce sujet Thomas (Marcel), « L'iconographie de saint Louis dans les Heures de Jeanne de Navarre », *Septième centenaire de la mort de saint Louis, Actes des colloques de Royaumont et de Paris (21-27 mai 1970)*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 227.

[3] Tailliar (É.), *Chroniques de Douai*, t. I, Douai, Dechristé éd., 1875, p. 240.

[4] Ce couvent fut fondé en 1209 par Jean de Matha.

[5] En France (Beauvoir-sur-mer, Châteaufort, Fontainebleau et Troyes), une en Espagne (Játiva), et une seule en Angleterre (Hertford).

(1261/1264), originaire de Troyes, donna son accord par la bulle du 1er mai 1262, et autorisa le culte solennel le 4 octobre 1263[1].

Tout comme Nicolas, Allard décida de suivre le roi dans son projet de croisade. Les croisés, embarqués à Aigues-Mortes (Gard), firent escale à Cagliari, d'où ils gagnèrent Tunis, car Louis IX venait d'apprendre que l'émir Mohammed Ier réclamait le baptême[2]. Il est intéressant de remarquer que Tunis était aussi l'une des villes de ce Maghreb où les Trinitaires effectuaient prioritairement leur mission de rachat. Après la mort du roi, Allard suivit le lent cortège funèbre ramenant le corps de Louis IX, mais mourut à Trapani (Sicile) en 1272, sur le chemin de retour, comme beaucoup de membres de l'entourage royal.

Jean Boileau (1272/1291), qui ne s'était sans doute pas joint à la dernière croisade de Louis IX, fut élu ministre général en 1272, pour un long ministère qui dura jusqu'en 1291. Il était très lié avec la famille de Champagne ; nous reviendrons plus loin sur cet aspect. Avec son successeur, Pierre de Cuisy (1291/1315), l'influence de la cour française redevint à nouveau déterminante : le nouveau ministre général avait été un familier de Philippe III le Hardi (1245-1270/1285)[3]. Son ministère fut le premier qui enregistra un solde négatif de couvents, dû sans doute à la faiblesse du recrutement des novices. En effet, c'est à partir de ce ministre que l'on observe des suppressions d'établissements ou leur changement d'affectation.

Le couvent de Silvelle fut annexé à celui de Cerfroid en 1297. En 1303, les religieux furent contraints d'abandonner l'hôtel-Dieu de Compiègne (Oise) dont la charge leur avait été confiée par Louis IX en 1266. Cette décision résultait d'un long litige avec les Bénédictins de Saint-Corneille qui estimaient que l'établissement était situé dans leur juridiction. Ils n'eurent de cesse de chasser leurs rivaux et intentèrent de nombreux procès pour parvenir à leurs fins. Si Louis IX défendit la fondation avec énergie, son petit-fils, Philippe IV le Bel, avait, à cette époque, d'autres préoccupations dont la conséquence indirecte fut le départ des frères qui intégrèrent la communauté de Verberie. Cette tendance se poursuivit sous les trois ministères de la première moitié du XIVe siècle : les fondations se firent à nouveau rares, une seule en France sous Bertaud (1315/1324), aucune sous Jean Brunet (1324/1337), et cinq en France sous Thomas Loquet (1337/1357).

Pierre de Bourry (1358/1373) prit les rênes de l'ordre, alors que la guerre de Cent Ans (1337-1453) provoquait déjà des ravages. De nombreux couvents furent détruits. Moins exposé au conflit, leur couvent parisien, les Mathurins, ne resta pourtant pas à l'écart des événements. Le roi Jean II le Bon (1319-1350/1364) était retenu prisonnier à Londres depuis 1356, lorsqu'en juin 1358, durant la révolte d'Étienne Marcel, la reine Jeanne d'Évreux (1326-1361), tenta d'éviter un conflit entre ses neveux. Pour cela, elle demanda au recteur de l'Université nouvellement élu, le trinitaire Jean de La Marche[4], de servir d'intermédiaire. Une demande identique émana du pape Innocent VI (1352/1362). Il intervint auprès du religieux pour qu'il aidât le prévôt des marchands et des échevins de Paris à se réconcilier avec le régent[5], Charles de Valois, le futur Charles V (1338-1364/1380). Le religieux réunit alors, le 24 juin 1358, les maîtres de la faculté des arts, aux Mathurins, et parvint à ses fins. Charles V, en souvenir de cette médiation, conserva un attachement profond aux Trinitaires[6].

---

[1] Prat (J.-M.), *op. cit.*, p. 195.

[2] Riley-Smith (Jonathan), *Atlas des croisades*, coll. Atlas/mémoires, 1ère éd. angl. 1990, Paris, Autrement, 1996, p. 96.

[3] Stroobants (père François), *Les ministres généraux de l'ordre des Trinitaires*, Marseille, éd. trinitaires, 1966, p. 44-45.

[4] Il fut plus tard ministre général de 1374 à 1392.

[5] Cazelles (Raymond), *Étienne Marcel, la révolte de Paris*, Paris, Tallandier, 1984, p. 304 et sqq.

[6] Il faut rappeler aussi que la nouvelle dynastie des Valois pratiquait une dévotion particulière envers la Trinité. Charles V se fit sacrer précisément le dimanche 19 mai 1364, jour de la célébration de la Trinité.

Le futur roi portait aussi beaucoup d'affection à Ange Loquet (1290-1352), ministre du couvent de Troyes. Par ailleurs frère du ministre général Thomas Loquet, Ange connut un remarquable destin. Il devint provincial de Champagne avant d'être nommé légat de Moscovie, puis archevêque de Viterbe (Toscane) par le pape Benoît XII (1335/1342). Afin d'honorer sa mémoire, Charles, encore héritier du trône, lui fit élever un superbe monument funéraire qui ornait le chœur de l'église du couvent troyen[1].

La guerre fut aussi à l'origine d'un événement curieux : le changement de dénomination d'une « nation » liée à l'Université parisienne. En effet, le regroupement des étudiants anglais porta le nom de « nation anglaise » jusqu'en 1367. Il adopta ensuite le nom de « nation anglo-germanique » de 1367 à 1400, puis choisit celui de « nation germanique » après cette date. Bien plus que l'expression du choix délibéré d'un parti dans une époque particulièrement agitée, il faut voir dans cette modification la volonté d'échapper aux troubles. On sait que, sous le nom de « nation anglo-germanique », les étudiants anglais déplacèrent leur « trésor » de la crypte de l'église des Saints-Cosme-et-Damien vers l'église des Mathurins. Ce dépôt était constitué d'argent, d'objets mis en gage, de vêtements liturgiques, de calices, du sceau de la « nation » et de divers objets[2].

À Jean de La Marche succéda Réginald (ou Renaud) de La Marche (1392/1410), peut-être parent de son prédécesseur[3]. Le nouveau ministre, qualifié de « très bonne personne » par le Bourgeois de Paris[4], était docteur en théologie et connu pour ses qualités d'orateur. Les conséquences de la guerre opposant les Bourguignons aux Armagnacs le préoccupaient. Il intervint personnellement à ce sujet devant le roi, à la fin de l'été de 1410. Séjournant au cœur du Paris estudiantin, il était informé des ravages provoqués par la guerre civile. Il dénonçait les agissements des Bourguignons, et tout particulièrement ceux du cardinal Louis de Bar (1397/1430), qu'il n'hésitait pas à traiter fort peu chrétiennement de « vilain chien »[5]. Malgré son engagement dans les affaires du temps, il dut abandonner sa charge et se retira au couvent de Clermont-de-l'Oise, où il mourut. En effet, il cumulait sa fonction de ministre de couvent et celle de général, pratique interdite par la règle. Dans ses écrits, Robert Gaguin (1433/1501), ministre général de l'ordre durant la seconde moitié du XVe siècle, critiqua vivement son prédécesseur à ce sujet.

Jean Halboud « de Troyes » (1421-1439) prit l'ordre en charge après deux ministères de courte durée, ceux de Théodoric Varreland (1410/1413) et d'Étienne de Mesnil-Fouchard (1413/1415). Avant son élection, Jean Halboud de Troyes était ministre du couvent de Saint-Éloi de Mortagne. Sa personnalité révèle de multiples facettes. Il obtint le grade de bachelier de l'université de Paris en 1399 et se distingua en commentant le *Livre des Sentences* de Pierre Lombard. Il devint licencié en 1403 et régent en théologie trente-cinq ans plus tard[6]. Docteur en théologie, il avait en outre la réputation de connaître les sciences occultes. Son action à la tête de l'ordre reste marquée par la publication des statuts qu'il fit approuver en 1429. Ils figurent dans un manuscrit, à la suite

---

[1] *Ms Monthet 265*, Rouen, Bibliothèque municipale de Rouen, f° 218. Ce manuscrit a fait l'objet d'une étude déjà ancienne. Cf. Waquet (Jean), « Michel Semilliard et l'histoire ecclésiastique du diocèse de Troyes. À propos du Manuscrit Montbret 265 de la Bibliothèque de Rouen », *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, t. C, 1943-1945, p. 34-50.

[2] Moulin (L.), *op. cit.*, p. 120 et 127.

[3] On retrouve, plus tard, une dévolution similaire. Nicolas Musnier (1509-1545) succéda à son oncle Guy Musnier (1501-1508). Puis le cousin germain de Nicolas, Thibaut Musnier (1546-1568), assuma la succession. Plus tard, Louis Petit (1612-1652) succéda à son oncle François Petit (1598-1612).

[4] Chroniqueur du début du XVe siècle.

[5] *Journal d'un bourgeois de Paris*, coll. Les Lettres gothiques, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 36.

[6] Prévost (abbé Arthur), « Les Troyens à l'université de Paris », *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, t. LXXXIII, 1919, p. 37-81.

des règles des Trinitaires, de saint Augustin et de saint Jérôme[1]. L'importance de ces statuts fut telle pour l'histoire de l'ordre que Robert Gaguin y faisait toujours référence à la fin du XVe siècle, et que Bernard Dominici les fit imprimer à Douai en 1586.

Ce manuscrit revêt une autre importance à nos yeux : il nous offre quatre représentations de Jean Halboud « de Troyes »[2], première représentation conservée d'un ministre. Ses traits sont très peu différenciés de ceux des autres protagonistes figurant au fil des folii. Il ne peut donc s'agir d'un véritable portrait. Le manuscrit passa en d'autres mains comme le prouve les armoiries présentes sur plusieurs pages[3].

Que dire de l'artiste ou de l'atelier qui peignit ce manuscrit ? Paris était le centre artistique le plus important d'Europe et un lieu de création qui influença toutes les cours européennes. Jusque vers les années 1430, la capitale française donna le ton. La cour de France abritait plusieurs mécènes dont les plus remarquables étaient les proches du roi Charles VI : Louis d'Orléans, Philippe le Hardi, et surtout Jean de Berry. Le mécénat ne disparut pas avec la mort du roi. Le régent de France pour le compte du roi d'Angleterre, le duc de Bedford, était également l'un des mécènes les plus fastueux de son époque.

L'artiste reste fidèle à une mise en page ignorant les innovations des grands ateliers parisiens de l'époque. Il conserve le double encadrement enserrant le texte que l'on trouvait déjà vers 1390 dans les *Petites Heures* du duc Jean de Berry, peintes par Jacquemart de Hesdin[4], et la même alternance du rouge et du bleu de l'encadrement. De même, la marge délicatement ornée de rinceaux fleuris reste prisonnière du cadre. Les physionomies peu différenciées contrastent avec l'extrême raffinement du décor végétal. On retrouve à la fois l'influence de l'Italie dans le chœur des anges qui entoure la Trinité et celle des artistes flamands dans l'importance des détails et dans l'ouverture sur le paysage qui occupe le fond de la scène.

Revenons à l'histoire de l'ordre. Loin de se poursuivre, la tentative de réforme engagée par Jean Halboud « de Troyes » ne fut qu'un feu de paille que les ministères de Jean Thibaud (1440/1460) et de Raoul Duvivier (1460/1472) ne surent prolonger.

Or, le besoin de réformes se faisait toujours sentir d'autant plus que le ministre général semblait inaccessible. Le ministre du couvent d'Avignon, Raymond Bouvier [Boerii], exerça sa fonction de 1411 à 1426, puis démissionna. La situation fut reprise en main par son successeur, Etienne Verrier (ou Varrier ou Barrier) (1426/1464). Le nouveau ministre prit conscience de la situation dégradée dans laquelle se trouvait l'ensemble de l'ordre. Après avoir réformé son couvent, il prit en charge les provinces de Provence et d'Occitanie en 1455, avant de s'adjoindre celles du Piémont et de Lombardie vers 1458[5], et devint vice-ministre, donc second personnage de l'ordre, après Jean Thibaud, alors ministre général. Ce dernier ne put empêcher le coup de force. Étienne Verrier autorisa même la fondation d'une maison à Frassinello, en réponse au souhait de Louis de Frassinello. En 1464, il tint un chapitre provincial pour demander au pape des indulgences plénières

---

[1] *Regula fratrum sancte trinitatis et novitiorum*, Paris, Bibliothèque mazarine, Ms 1765. Les folii 1 r°, 13 r°, 23 r° et 124 r° représentent le ministre en oraison. Ce texte sera imprimé en 1586 par le ministre général de l'époque, Bernard Dominici.

[2] Le nom de ce ministre est Jean Halboud. On lui accole le qualificatif de « de Troyes » car il exerça les fonctions de ministre du couvent de cette ville avant d'être élu ministre général.

[3] Elles se lisent ainsi : « d'argent à quatre étoiles de sinople, à une croix mi-partie d'azur et de gueules, chargée de cinq étoiles d'or ».

[4] Aujourd'hui conservées à la Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 18014.

[5] Titre purement honorifique, car l'ordre ne possédait jusqu'alors que le couvent de Verceil, au demeurant peu documenté.

en faveur des bienfaiteurs de l'ordre et obtenir la préséance des Trinitaires d'Avignon dans les processions[1].

La mort de Raoul Duvivier laissa l'ordre sans ministre général durant un an environ. Enfin, les suffrages se portèrent sur la candidature d'une personne qui marqua la société de son temps : Robert Gaguin (1433-1501).

Un intellectuel trinitaire de la pré-renaissance : Robert Gaguin (1473/1501)

Contrairement à ses prédécesseurs, Robert Gaguin n'est pas un inconnu. De nombreux ouvrages rendent hommage à ses activités d'intellectuel. Si ses activités en tant en tant qu'homme de lettre suscite l'intérêt sinon l'admiration, son rôle d'ambassadeur, au demeurant peu convaincant, l'est moins[2].

Le rôle de Robert Gaguin et son influence à la cour de France rappellent celles de son lointain prédécesseur Nicolas auprès de Louis IX. Robert Gaguin naquit à Calonne (Pas-de-Calais) en 1433. Recueilli par les Trinitaires, il fit ses études au couvent du Pré-à-vin (Nord, commune de Morbecque). Vers 1457, il fut envoyé aux Mathurins de Paris pour y poursuivre ses études. Trois ans plus tard, il fut nommé ministre du couvent de Grandpré (Ardennes), pour ensuite prendre en charge les destinées de la maison de Tours.

Raoul Duvivier lui céda la direction du couvent parisien[3], après en avoir référé au Saint-Siège, en le chargeant de restaurer l'établissement. Après la mort du ministre général, le 23 juillet 1472, Robert Gaguin fut nommé *custos* avant d'être élu ministre général[4]. Lorsqu'il prit les rênes de l'ordre, la situation générale de l'Europe était considérablement moins troublée que sous ses prédécesseurs[5].

Robert Gaguin fut un grand humaniste et un éditeur de textes. Très tôt, il vit en Érasme (1466/69-1536) un grand esprit. Il lui permit d'être édité pour la première fois. Plus tard, l'écrivain sut rendre hommage à Gaguin en le qualifiant de « Lumière et ornement de l'Académie de Paris »[6]. L'engagement intellectuel du ministre général reflétait les préoccupations de l'Université. À la fin du XVe siècle, deux courants la traversaient : celui des tenants des auteurs latins, et celui des auteurs grecs et hébreux. Robert Gaguin, « orateur » auprès de cette institution, était donc partie prenante au sein du débat[7]. Il était considéré par les scolastiques comme le représentant des « Fichetistes »[8], tenant des idées de Fichet, défenseur de la culture italienne et des auteurs latins. Gaguin devint

---

[1] Pansier (Dr P.), « Histoire des religieux de la Trinité à Avignon (1354-1789) », *Annales d'Avignon et du Comtat venaissin*, 8e année, 1922, p. 5 à 148.

[2] Sur le premier on se reportera à l'*Histoire littéraire de la France*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2005 ; aux ouvrages de Vaissière (Pierre de), *De Roberti Gaguini, ministri generalis ordinis Sanctae Trinitatis, vita et operibus, (1425 ?-1501)*, s. l., Durand, 1896 ; et plus récemment à ceux de Charrier (Sylvie), *Recherches sur l'œuvre latine en prose de Robert Gaguin (1433-1501)*, Paris, Honoré Champion, 1996, 576 p. et de Collard (Franck), *Un historien au travail à la fin du XVe siècle*, Genève, Droz, 1996, 368 p.

[3] Depuis 1462, Raoul Divivier, on s'en souvient, avait fait du couvent parisien le lieu de résidence du ministre général.

[4] Pansier (Dr P.), *op. cit*., p. 45.

[5] En effet, la guerre de Cent Ans était terminée, de même que la guerre des Deux Roses en Angleterre. La reconquête du territoire espagnol était presque achevée et la papauté avait mis fin au Grand Schisme. Toutefois, cette apparente tranquillité masquait mal des difficultés qui surgirent bientôt : Byzance tomba sous le coup des Ottomans en 1453, ce qui annonçait la conquête complète des Balkans.

[6] Dilenge de Saint-Joseph (Père Jean), *Robert Gaguin, poète et défenseur de l'Immaculée Conception*, Marseille, éd. trinitaires, 1960, p. 32.

[7] Garin (Eugenio), *L'éducation de l'homme moderne (1400-1600)*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 1968, p. 157-158.

[8] Millin (Aubin-Louis), *Les Antiquités nationales*, t. III, Paris, Drouhin, 1790, chap. XXXII, p. 22.

doyen de la faculté des décrets, et dut, à ce titre, intervenir lors des troubles estudiantins, comme cela arriva le 3 janvier 1486 ; les étudiants provoquèrent des échauffourées car ils refusaient l'élection d'un recteur trop sévère, Jean Standock[1].

Les activités intellectuelles du ministre général lui permettaient aussi d'entretenir des relations avec les plus grands esprits de l'époque. Robert Gaguin et Lefèvre d'Étaples (vers 1450-1537) se connaissaient ; on leur doit, avec d'autres érudits, l'introduction des nouveautés humanistes et l'amour des belles-lettres dans certains collèges. Tous deux séjournèrent plusieurs fois en Italie. Robert Gaguin fut aussi l'ami d'écrivains tels que Pic de la Mirandole (1463-1494), Marsile Ficin (1433-1499), et bien entendu Érasme. L'humanisme se développa en Italie juste après le concile de Florence qui se tint en 1439. C'était donc à ce courant relativement nouveau que se rattachait Robert Gaguin.

Les qualités intellectuelles de Robert Gaguin lui permirent également de prendre en charge les destinées de la bibliothèque royale sous Charles VIII (1470-1483/1498) et Louis XII (1462-1498/1515)[2]. Il assuma également le rôle de précepteur des enfants royaux. Il fit d'ailleurs l'éloge de son élève, le futur Charles VIII, en indiquant qu'il était « avide de connaissances », mais en faisant aussi remarquer sa précocité pour des sujets fort éloignés de son enseignement. Il reconnut toutefois que dans les derniers mois de sa vie, le roi « détestant désormais les plaisirs voluptueux du passé, [il] s'engage[ait] dans une vie chaste. »[3] Toujours fidèle à sa mission de chroniqueur, il relata très précisément les derniers instants, puis les obsèques de son souverain, mais non sans relever que l'affaiblissement du roi, perceptible dans les dernières années de sa vie, était dû aux abus charnels auxquels il s'était adonné durant sa jeunesse.

Robert Gaguin fut sans doute aussi l'un des précepteurs du futur Louis XII, comme semble en témoigner la réflexion qu'il laisse dans ses écrits en soulignant ses dispositions pour le latin : « [il] commença moult et voulentiers à lire les livres escripts en françoys, et si voulut encore prouver et faire expériment pour sçavoir la langue latine »[4]. Le futur roi partageait ainsi les mêmes dispositions que son prédécesseur pour les lettres classiques.

Robert Gaguin possédait de nombreux manuscrits qu'il avait parfois recopiés lui-même. Certains ouvrages ont pu être retrouvés : Cicéron, Suétone, Florus, Virgile, Salluste ou encore Sénèque étaient en bonne place dans sa bibliothèque[5]. Il n'hésitait pas à ajouter ses propres poèmes sur les pages laissées vierges par le copiste. Ses qualités de latiniste expliquent que Charles VIII lui demandât de traduire les *Commentaires de César*[6]. Le premier folio nous confronte avec un portrait du ministre inscrit au centre d'une enluminure surmontant la dédicace. Robert Gaguin est représenté agenouillé, offrant son ouvrage à Charles VIII. Le roi est représenté jeune et le ministre général sous

---

[1] Renaudet (Augustin), *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie (1494-1517)*, 1ère éd. 1953, Genève, Slatkine reprints, 1981, p. 114.

[2] Pellegrin (É.), *Bibliothèques retrouvées, manuscrits, bibliothèques et bibliophiles du Moyen Âge et de la Renaissance (recueil d'études de 1938 à 1985*), Paris, 1988, p.478.

[3] Labande-Mailfert (Yvonne), *Charles VIII,le vouloir et la destinée*, Paris, Fayard, 1986, p. 19, 437, 438.

[4] Quilliet (Bernard), *Louis XII, père du peuple*, Paris, Fayard, 1986, p. 61. L'auteur cite un érudit du XVIIe siècle.

[5] Pellegrin (É.), *op. cit*., p. 478.

[6] B.n.F. Ms Fr. 728. Le peintre qui peignit ce manuscrit est appelé Maître de Robert Gaguin. Il était d'une génération légèrement plus jeune que celle de Jacques de Besançon avec qui il travaillait occasionnellement. Voir Avril (François) et Reynaud (Nicole), *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Bibliothèque Nationale/Flammarion, Paris, 1993, p. 262.

les traits d'un homme mûr[1]. Il s'agit bien là d'un portrait, car ses traits se reconnaîtront dans les autres portraits que nous examinerons.

Le goût de Robert Gaguin pour les auteurs classiques ne l'empêchait pas de se consacrer à la rédaction de deux ouvrages religieux, la *Regula fratrum S. Trinitatis*[2] ou encore le *Liber anniversariorum*[3]. Malgré ses éminentes fonctions, Robert Gaguin se souciait aussi des plus pauvres. Il leur consacra un poème intitulé *Le débat du laboureur, du prestre et du gendarme*, poursuivant ainsi une tradition qui s'observe durant tout le XVe siècle[4]. Certains auteurs admettent même que les œuvres de Robert Gaguin inspirèrent vraisemblablement celles de François Rabelais (vers 1494-1533)[5].

D'autre part, de nombreux contacts avec les intellectuels et les artistes de la première Renaissance permirent à Robert Gaguin d'aider au renouvellement de l'iconographie de *La Cité de Dieu* de saint Augustin[6]. Le travail en fut confié à Maître François, un enlumineur réputé travaillant dans la seconde moitié du XVe siècle. Une des enluminures montre une nouvelle fois Robert Gaguin. Il figure dans le cartouche de droite du second registre en partant du haut, juste au-dessous de la Sainte Trinité, derrière l'évêque. Ce groupe de personnages représente des élus, conduits par saint Augustin. Le compartiment opposé est réservé à des personnages condamnés, comme le montrent les démons ailés qui les menacent. La position agenouillée privilégiée par le peintre met en valeur Robert Gaguin qui apparaît comme le pendant du personnage symétriquement placé dans le compartiment opposé. Il s'agit d'un disciple de Plotin (vers 205-270), l'initiateur du mouvement néo-platonicien, le philosophe Porphyre (234-305).

Sur le plan théologique, Robert Gaguin mit sa grande érudition au service de la défense d'un dogme très contesté à l'époque, celui de l'Immaculée Conception[7]. Or, la défense de ce culte très

---

[1] Cette mise en page de la scène reproduit un schéma courant que l'on retrouvait déjà dans la *Bible historiale* peinte en 1372 par Jean de Bruges (ou Hennequin de Bruges) pour le roi Charles V de France (La Haye, Rijksmuseum Meermano-Westreenianum).

[2] Paris, Bibl. Mazarine, Ms 1765 (a.1483).

[3] Paris, Bibl. Mazarine, Ms 3355 (a.1483).

[4] *Rob. Gaguini Epistole et orationes*, éd. L. Thuasne, Bibl. litt. de la Renaissance, t. II, Paris, 1903, 2 vol., t. II, p. 321-350 cité par Huizinga (Johan), *L'automne du Moyen Âge*, Petite Bibliothèque Payot, rééd. 1989, p. 64.

[5] Garin (E.), *op. cit.*, p. 72, note 3.

[6] Ce manuscrit a fait l'objet de nombreuses études qui ont donné lieu à plusieurs attributions. Louis Thuasne croit reconnaître dans le peintre François Fouquet, l'un des fils de Jean Fouquet : voir Thuasne (Louis), « François Fouquet et les miniaturistes de la Cité de Dieu de Saint Augustin », *La Revue des Bibliothèques*, t. VIII, 1898, p. 33-57. Son attribution est suivie par Léopold Delisle : Cf. Delisle (Léopold), « La Cité de Dieu de saint Augustin, illustrée d'après les indications de Robert Gaguin », *Journal des Savants*, septembre 1898, p. 563-568. En 1907, Paul Durrieu reprendra encore cette attribution : Cf. Durrieu (Cte Paul), *La Peinture en France de Jean le Bon à Louis XI*, 1ère éd. 1907, Brionne, éd. Gérard Montfort, 1987, p. 112-115. Il a été étudié plus récemment dans Avril (F.) et Reynaud (N.), *op. cit.*, p. 50-51.

[7] La réflexion de l'Église sur la conception immaculée de Marie se développa à l'origine dans un contexte de prière liturgique. Les écrits de saint Justin (vers 165), puis de saint Irénée (177-202), s'attachèrent à définir l'association de Marie au Sauveur dans sa victoire sur Satan. Le culte de l'Immaculée Conception se propagea d'abord dans l'Église d'Orient à partir du VIIIe siècle, avant d'avoir sa fête en Occident le 8 décembre, trois siècles plus tard, d'abord en France et en Angleterre. Finalement, le culte s'étendit dans le reste de l'Europe à partir du XIIIe siècle grâce aux laïcs attachés aux franciscains et aux carmes. L'idée de la prédestination éternelle de Marie déjà énoncée par Irénée fut reprise par le confesseur anglais de saint Anselme (1060-1141), Eadmer. Un autre théologien anglais, le franciscain Duns Scot (vers 1266-1308), approfondit la réflexion en soulignant que l'Immaculée Conception est l'anticipation des mérites du Christ Rédempteur, mort d'abord pour sa mère. Le concile de Bâle, en 1439, donne une première définition de l'Immaculée Conception : « Nous définissons et déclarons que la doctrine d'après laquelle la glorieuse Vierge Marie, mère de Dieu, par un effet spécial de la grâce divine prévenante et opérante, n'a jamais été souillée du péché originel, mais a toujours été sainte et immaculée, est une doctrine pieuse, conforme au culte de l'Église, à la foi catholique, à la droite raison et à l'Écriture sainte ». Cependant, la rupture avec le pape Eugène IV (1431/1447), lors de ce concile, rendit cette position caduque.

populaire correspondait à l'attente des fidèles. Il faut y voir la manifestation de l'intérêt des trinitaires pour la reconnaissance d'une dévotion intéressant les humbles, comme ce fut le cas au début de leur histoire avec la Sainte Trinité. La décision de Robert Gaguin d'intervenir, revient au carme Arnold Bostius de Gand qui l'incita à rédiger un poème en vers consacré à ce sujet[1]. Intitulé *Office de la Conception immaculée*, ce texte répondait au père Vincent Bandello qui devint général des Dominicains en 1501. Gaguin lui reprochait de raviver la querelle autour de cette dévotion[2]. La position du ministre général permit à ses successeurs d'intégrer des distiques consacrés à ce sujet dans les bréviaires de l'ordre sans que cela génère une dévotion particulière. La polémique à laquelle participa Robert Gaguin se poursuivit jusque dans les premières années du XVIe siècle. En effet, une grande majorité d'humanistes était acquise à l'Immaculée Conception. Entre 1513 et 1520, Josse Clichtove[3] , reprit les travaux du Robert Gaguin et ceux de Charles Fernand[4] , mais le culte ne fut pas pour autant reconnu[5] .

Robert Gaguin ne limitait pas son activité aux seuls travaux intellectuels. Il exerça des missions, en qualité d'ambassadeur extraordinaire ou de ministre plénipotentiaire, pour le compte des rois Louis XI (1423-1461/1483) et Charles VIII[6]. Sans doute faut-il rechercher dans ses nombreuses relations sa nomination à de telles responsabilités. Toutefois ces activités ne furent pas toujours couronnées de succès, sans que ces déconvenues lui soient toujours imputables.

Après la mort de Charles le Téméraire, sa fille, Marie (1457-1477/1482), était à Gand le 27 avril 1477 pour célébrer par procuration son mariage avec Maximilien Ier d'Autriche (1459-1493/1519). La nouvelle incita les populations du duché de Bourgogne subissant alors l'occupation française, à se soulever. Pour sauver la situation, Louis XI décida d'envoyer Robert Gaguin auprès de Frédéric III (1415-1440/1493) afin de lui rappeler les termes du traité de 1440 qui devaient éviter ce mariage. Non seulement Robert Gaguin ne put rencontrer l'empereur mais sa sécurité même fut menacée. Le duc de Juliers, qui le reçut quelques instants seulement, lui conseilla de quitter la ville car, lui dit-il : « Il n'y ferait pas bon pour vous, encore, pourtant, que vous puissiez compter sur moi afin de vous garder de toute violence. »[7] Malgré cela, le soupçonneux Louis XI tint Robert Gaguin responsable de cet échec, à tel point que l'on prête ces paroles amères au ministre général : « Que d'autres, à qui la fortune est propice, se fassent courtisans : j'ai plus qu'assez d'embarras à m'occuper des affaires de mon ordre. »[8] Cette amertume ne sembla pourtant guère avoir laissé de trace dans la mémoire du ministre général.

En effet, quelques années plus tard, une situation identique se reproduisit. En 1492, Charles VIII épousa Anne de Bretagne (1477-1488/1514), sans attendre les dispenses ecclésiastiques qui

---

[1] Dilenge de Saint-Joseph (P. J.), *op. cit*., p. 17.

[2] *L'Immaculée Conception de la Vierge Marie, poème de Robert Gaguin*, traduit par Alcide Bonneau, Paris, t. I. Lisieux, 1885, p. XI.

[3] Il fut disciple de Lefèvre d'Étaples avant de décider de revenir dans le giron de l'Église catholique.

[4] Massaut (Jean-Pierre), *Critique et tradition à la veille de la Réforme en France*, Paris, Vrin, 1974, p. 37.

[5] Plus tard, lors des séances du concile de Trente, en 1546, les pères considérèrent que Marie ne pouvait avoir été touchée par le péché originel. Ils se contentèrent de rappeler les dispositions prises par Sixte IV (1471/1484) à ce sujet, interdisant de considérer comme hérétiques les tenants de ce culte ou ceux qui le condamnèrent. Un an plus tard, toujours lors des séances du même concile, les Pères précisèrent que Marie évita « durant toute sa vie, tout péché, même véniel » par « un privilège spécial de Dieu ». On le voit, ce principe s'attachait à définir la vie sans péché de la Vierge, mais évitait de s'attaquer aux circonstances de sa naissance. Au XVIIe siècle, un débat théologique animait les contemporains sur les liens qui peuvent exister entre la Rédemption et l'Immaculée Conception. Il fallut attendre la bulle *Ineffabilis Deus*, promulguée le 8 décembre 1854, pour voir ce culte définitivement officialisé par l'Église.

[6] Labande-Mailfert (Y.), *op. cit.*, p. 55.

[7] Dumont (Georges-Henri), *Marie de Bourgogne*, Paris, Fayard, 1982, p. 220.

[8] *L'Immaculée Conception de la Vierge Marie, poème de Robert Gaguin*, *op. cit*., p. XXXIX.

devaient annuler ses engagements envers Marguerite d'Autriche (1480-1530), fille de Maximilien. Robert Gaguin se rendit à Heidelberg afin d'exposer les raisons de la décision française à l'électeur palatin. L'accueil fut glacial. Très rapidement, des injures visant la personne du religieux et celle du « roi félon » furent largement répandues par les humanistes impériaux grâce à l'imprimerie nouvellement inventée[1]. Quelques mois plus tard, comme il ressentait le poids des ans, il ne put participer à la délégation envoyée en Hongrie[2] . Pierre Choque, rhétoriqueur et héraldiste, le remplaça. Si la carrière diplomatique de Robert Gaguin fut sans doute médiocre, ses talents de négociateur lui permirent pourtant de réussir trois rédemptions de captifs.

La personnalité et les activités de Robert Gaguin masquaient difficilement la nécessité d'une profonde réforme des institutions. Ce besoin devenait à ce point vital pour l'ordre que les souverains n'hésitaient pas à intervenir dans ses affaires. Le roi d'Écosse Jacques II (1437/1460) décida de fermer l'établissement de Faleford, le 3 novembre 1459, en raison de la vie dissolue menée par les religieux. Le couvent ne leur fut rendu qu'en 1507.

La situation devait sembler à ce point préoccupante que, vers 1489, le ministre général prit une décision radicale : projeter l'union des Trinitaires avec les Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem[3]. Des missions communes aux deux institutions pouvaient favoriser un tel dessein ; les tractations n'aboutirent pas. Robert Gaguin tenta alors d'apporter des remèdes moins drastiques à la situation. Aussi se contenta-t-il de promulguer, le 30 août 1497, de nouveaux statuts qui furent publiés conjointement à ceux de 1429[4]. Dans sa version, Robert Gaguin en reprenait d'ailleurs l'inspiration[5]. À la même époque, le ministre général fit aussi publier des *Statuts* pour les provinces espagnoles[6], confirmant ainsi leur spécificité.

Les multiples activités du ministre général auxquelles s'ajoutait le poids des ans, contribuèrent à l'épuisement de ses dernières forces. À la fin de sa vie, les troubles de la vieillesse suggérèrent au ministre général un poème intitulé *Le bâton de Gaguin* où l'amertume et l'humour ne sont pas absents :

> « Tu ris de voir, appuyé sur un bâton, ramper Gaguin,
> Lui dont le pied jadis n'était pas plus engourdi qu'Hercule.
> Les soucis, les travaux, la maladie et l'âge aussi, qui charge,
> Ont privé de ses forces le vieillard énervé :
> Ainsi l'arbre chargé d'ans, aux fibres desséchées,
> On le soutient d'une fourche, crainte que déraciné il ne tombe.»

Il fut enterré en 1501 devant le maître-autel de l'église des Mathurins de Paris où il était possible de lire son épitaphe :

> « Illustre chez les Gaulois, il a brillé, lui qui fut une splendeur sur Terre,
> Robert Gaguin a ici ses ossements (ses membres).

---

[1] Labande-Mailfert (Y.), *op. cit.*, p. 150.

[2] La menace turque se précisait et la Hongrie essayait de se trouver des alliés. À la mort du roi Mathias Corvin (1458/1490), la diète choisit Louis (Ladislas) II Jagellon (1490/1516) comme roi de Hongrie. Ce choix visait à se concilier la Bohême. Très vite, le nouveau roi espéra resserrer ses liens avec la France en se mariant avec la nièce de la reine Anne de Bretagne, Anne de Foix. Pierre Choque accompagna la fiancée. Cette alliance décida Louis XII à se prononcer pour une croisade en faveur de la Hongrie, projet resté sans lendemain en raison de son engagement dans les guerres d'Italie.

[3] *L'Immaculée Conception de la Vierge Marie, poème de Robert Gaguin, op. cit.*, p. XXXIX.

[4] Voir à ce sujet le manuscrit Ms 1766 conservé à la Bibliothèque Mazarine.

[5] Knecht (T.), *op. cit.*, p. 42.

[6] *Idem*, p. 27.

Si la mort si cruelle n'a pas épargné cet homme, ... »[1]

Le souvenir de Robert Gaguin et son importance dans la formation de l'esprit de la Renaissance française restèrent vivaces longtemps, comme en témoigne le portrait gravé qu'exécuta André Thevet (1504-1592) pour illustrer les *Pourtraits et vies des hommes illustres grecs, latins et payens*, ouvrage édité à Paris en 1584 (fig. 48)[2]. Ce succès semble contredire les propos de Bernard Quilliet qui remarquait que Robert Gaguin, comme le secrétaire de chancellerie, Nicolas Gilles, « chroniqueurs assez plats et dépourvus de tout sens critique », furent bien vite oubliés après leur mort[3].

*
* *

La mort de Robert Gaguin marqua la fin d'une époque. L'ordre bascula entre les mains de la famille Musnier dont certains des membres succombèrent au népotisme, reflet de ce que les Borgia avaient su imposer à Rome. L'ordre ne put échapper aux tourments du moment. Les ministres généraux tentèrent avec plus ou moins de bonheur d'y répondre. Avec la fin du siècle apparaît la création de nouvelles branches : celle des réformés en France et celle des déchaussés en Espagne.

Les Trinitaires face aux bouleversements du XVIe siècle

Le successeur de Robert Gaguin, en raison de la brièveté de son ministère, peut être considéré comme un ministre général de transition. Il s'agit de Guy Musnier (1502/1508), ministre de Meaux, qui prit en main les destinées de l'ordre un an après la mort de Robert Gaguin. Paul Deslandres signale qu'il s'était lui-même désigné à ce poste. Il est connu pour une rédemption importante qu'il effectua un an avant sa mort, et pour avoir décoré de stalles l'église du couvent des Mathurins. Son successeur et neveu, Nicolas Musnier, réalisa une rédemption en 1505, avant son élection. Auparavant, il avait eu en charge les destinées du couvent de Meaux.

Nicolas Musnier (1509/1545)

Lorsque les prémices de la contestation religieuse se firent sentir en France, François Ier (1494-1515/1547) adopta une attitude ambiguë qui décida Calvin à lui dédicacer son *Institution du prince chrétien*. En effet, le chantre de la Réforme française caressait le secret espoir que le roi se

---

[1] « Illustris gallo nituit, qui splendor in Orbe,
Hic sua Robertus membra Guaguinus habet
Si tanta non saena viro libithina pepercit
..... ? »

[2] Adhémar (Jean), *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIe siècle*, t. II, Paris, Bib. nat., 1971, p. 114-119. André Thevet consacra dix de sa vie pour composer ses *Pourtraits et vies des hommes illustres*. Il s'agissait pour lui de perpétuer le souvenir de personnages morts (pour éviter de devoir faire un choix), en les classant selon trois catégories : les guerriers (rois et capitaines), les clercs (y compris les philosophes) et les artisans et inventeurs. Les portraits étaient associés à un texte. Cette galerie rendait compte des connaissances d'un érudit du XVIe siècle. Voir Pommier (Édouard), *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 194-197. L'ouvrage de Thévet indique que le portrait de Robert Gaguin a été exécuté d'après une tapisserie tissée en 1499. Ce portrait a été copié pour un ouvrage édité vers 1600 : *Portraictz de plusieurs hommes illustres qui ont flory en France depuis l'an 1500 jusques à présent*, recueil dit la *Chronologie Collée*, voir Adhémar (J.), *op. cit.*, p. 327-328.

[3] Quilliet (B.), *op. cit.*, p. 364. Nous laisserons à cet auteur la responsabilité de cette affirmation : il se trompe sur l'année de la mort du ministre en indiquant 1502-1503 (pour R. Gaguin et N. Gilles). D'autres auteurs lui reconnaissent de bonnes qualités d'historien comme Labande-Mailfert (Y.), *op. cit.*, p. 19.

convertît aux idées nouvelles. L'attitude de celui-ci inquiétait le peuple qui s'enflamma et s'attaqua à des symboles jusque là respectés. Le 31 mai 1528, lendemain de la fête de la Pentecôte, une statue de la Vierge fut dégradée dans le quartier Latin. Pour célébrer le remplacement de la statue, le roi ordonna qu'une procession fût organisée entre l'église des Mathurins et celle de Sainte-Catherine du Val-des-Écoliers. Avant la procession, il assista à une messe célébrée par l'évêque de Paris, François du Poncher[1]. Il s'agit là de la première manifestation violente de la Réforme à laquelle répondit la condamnation au supplice d'un bâtelier de Meaux, jugé responsable du sacrilège.

Quelques années plus tard, en 1533, les frères parisiens se trouvèrent mêlés à une polémique provoquée par un antipapiste. L'incident se produisit lors d'une des séances de l'Université durant laquelle Nicolas Cop (vers 1505-?) intervint. Après avoir étudié la médecine et la philosophie, il était devenu professeur de philosophie au collège Sainte-Barbe, en 1530. Promu recteur de l'Université, il prononça, le 10 octobre 1533, un discours à l'occasion de son entrée en fonction. Les termes en étaient prudents, bien que Calvin eût donné son accord sur les idées qui y étaient développées[2]. Cop y défendit le postulat selon lequel la philosophie chrétienne constituait un message délivré par Dieu lui-même à l'Homme, grâce à l'enseignement de Jésus-Christ. Or, une phrase parut insupportable aux oreilles du clergé : « ... c'est la grâce de Dieu seule qui remet les péchés.[3] » La réaction à l'allocution ne se fit pas attendre : les archers furent mandés et ils firent sortir l'orateur du réfectoire. Celui-ci décida alors de s'exiler à Bâle où il se rendit à pied.

La volonté d'extirper la nouvelle hérésie se concrétisa bientôt par une décision du 15 janvier 1539 émanant du Parlement de Paris relative à la réforme de la Faculté de théologie. Il était prévu, chaque jour, quatre lectures des Ancien et Nouveau Testaments, sauf les dimanches, jours de fêtes et certains jours définis. Les cloches des Mathurins ou celles des Jacobins devaient annoncer ces différentes lectures qui avaient lieu au collège de Navarre et à celui de Sorbonne[4].

La situation tendue qui prévalait au Quartier Latin aurait dû préoccuper le ministre général. Au lieu de cela, Nicolas Musnier n'était pas doté du caractère que les événements exigeaient. D'ailleurs, il continuait de s'intéresser à cette communauté meldoise qu'il avait dirigé avant son élection. Mais on ne sait s'il entretint des liens avec le Cénacle de Meaux qui regroupait de nombreux intellectuels autour de l'évêque Guillaume Briçonnet (1470-1534). Nicolas Musnier venait justement de l'installer dans un nouveau couvent et avait fait élire ministre son neveu dont il subissait l'influence néfaste. On lui doit la création d'un remarquable missel.

Conservé à la Bibliothèque Mazarine (Ms 430), le missel date des premières années du XVIe siècle. Nicolas Musnier y est représenté à deux reprises. Les circonstances de la commande de ce manuscrit sont curieuses et il est possible de les replacer dans le cadre des relations liant le neveu à son oncle. On sait en effet que pour plaire à son neveu, Nicolas n'avait pas hésité à déposséder de son argenterie le couvent des Mathurins pour en doter celui de Meaux. Le don de ce luxueux

---

[1] Farge (James K.), *Le parti conservateur au XVIe siècle : Université et Parlement de Paris à l'époque de la Renaissance et de la Réforme*, Les Belles Lettres, 1992, p. 95.

[2] *Dictionnaire de biographie française*, dir. Roman d'Amat, t. XLIX, Letouzey et Ané, Paris, 1960, col. 555.

[3] Babelon (Jean-Pierre), *Nouvelle histoire de Paris (Paris au XVIe siècle)*, Paris, Hachette, 1986, p. 407-408.

[4] *Sources d'histoire de la France moderne, XVIe, XVIIe, XVIIIe siècle*, sous la direction de Jean-François Solnon, Paris, Larousse, 1994, p. 55.

manuscrit, exécuté en 1516 en faveur du couvent parisien, peut apparaître comme un dédommagement pour cet « emprunt »[1]. Il est davantage encore un manifeste.

Le premier portrait (folio 1, r°) le montre agenouillé, assistant à une messe célébrée devant un autel, en compagnie de deux cardinaux. L'officiant célèbre l'eucharistie ce qui renvoie à la première messe de Jean de Matha et s'inscrit dans la longue tradition de l'ordre réaffirmant ce dogme, mais surtout au contexte spirituel mouvementé de l'époque. Au folio 160 v°, il est associé à une *Crucifixion*, agenouillé au pied de la Croix, à l'endroit réservé traditionnellement à Marie de Magdala. Là encore, la croyance dans la réalité du message lié au sacrifice du Christ est réaffirmé.

L'enluminure en regard (folio 161, r°) offre une représentation de Dieu le Père, assis sur un trône et entouré du Tétramorphe ; le geste de bénédiction esquissé par le Père relie les deux scènes faisant d'elles un diptyque enluminé. Celui-ci est habillé d'une longue robe bleue serrée à la taille, sur laquelle est croisé le pallium. Un long manteau brodé, dont les pans sont agrafés avec un grand fermoir doré, recouvre ses épaules. Il est coiffé de la tiare papale. Ses pieds sont chaussés de mules, mais il ne porte pas de gants. Ce sont les vêtements du pape que l'on associe à l'image de Dieu le Père peut-être dès la fin du XIVe siècle, mais plus sûrement au début du siècle suivant. François Boespflug a pu proposer la France du Nord, de l'Est, ou même la Bourgogne, comme régions d'origine de cette iconographie. Il a montré comment cette représentation était liée à l'attachement à la personne du pape[2]. L'allégeance à Rome prend toute son importance au fur et à mesure que les idées réformées progressent.

Il faut aussi s'interroger sur l'origine de l'atelier qui a exécuté ce missel. Son style reprend celui d'œuvres exécutées à la même période. Un rapprochement peut ainsi être établi avec le retable en pierre du deuxième quart du XVIe siècle, provenant d'une église troyenne, conservé aujourd'hui au musée du Louvre[3]. Le sommet de ce relief est occupé par un tympan dont l'espace central, circulaire, accueille une représentation de Dieu le Père, très proche de celle de notre manuscrit. Le vêtement est semblable, tout comme le mouvement du manteau ramené sur les genoux. Des influences flamande, allemande et italienne se retrouvent dans ce retable[4] tout comme dans le manuscrit trinitaire. Les estampes qui circulaient déjà en abondance expliquent ces emprunts variés.

Le décor architectural ainsi que les têtes d'angelots rouges et bleues entourant la tête du Père (schéma que l'on trouvait déjà chez Jean Fouquet au siècle précédent) et les écus (présents sur la corbeille des chapiteaux) témoignent de l'influence italianisante diffusée par la première Renaissance. En revanche, le paysage et le perizonium du Christ de la *Crucifixion* évoquent les ateliers flamands. Les nuances en camaïeu du rose et du rouge se remarquent déjà sur les vêtements de saint Jean et sur ceux d'un autre apôtre figurant dans la *Mort de la Vierge* d'Hugo van der Goes

---

[1] Deslandres (Paul), « Le couvent des Mathurins de Paris », *Acta ordinis Sanctissimæ Trinitatis*, 1925, p. 145. Le catalogue de la Bibliothèque mazarine propose une datation comprise entre 1520 et 1530, donc postérieure. L'abbé Leroquais ne donne qu'une datation approximative : début du XVIe siècle : voir Leroquais (Abbé V.), *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, t. III, Paris, 1924, p. 262. La date de 1516 pour l'exécution du manuscrit est concevable si l'on recoupe les informations de Paul Deslandres et celles fournies dans le catalogue de l'exposition *La Gravure française à la Renaissance, à la Bibliothèque de France*, Paris, Los Angeles, New York, 1995, p. 191-192. Les auteurs de ce catalogue présentent plusieurs gravures sur bois très proches de notre Crucifixion, datées des années 1500-1510, et qui auraient pu inspirer notre enlumineur.

[2] Boespflug (François), « Dieu en pape (XVe-XVIe siècles) », *Renaissance européenne et phénomènes religieux - 1450-1650*, Montbrison, 1990, p. 15-34. La présence de la tiare se retrouve également dans les représentations de Dieu le Père dans la Sainte Trinité (*Gnadenstuhl*). Ce caractère s'imposa à partir du concile de Constance, qui en 1417, mit fin au Grand Schisme. Voir Baudoin (Jacques), *La sculpture flamboyante*, coll. Créer, t. III, *Normandie-Ile-de-France*, Nonette, s. d., p. 112.

[3] Nous remercions Madame Prigent, professeur d'histoire de l'art à l'Université Paris I, de nous avoir signalé ce rapprochement.

[4] *Sculpture française*, t. II, *Renaissance et Temps modernes*, vol. 2, *Goujon-Warin et anonymes*, Paris, RMN, 1998, p. 656. On retrouve aussi le même parti dans le décor de la *Tenture de la vie de la Vierge*, exécutée entre 1509-1530, conservée au Palais du Tau à Reims.

(actif de 1467 à 1482)[1]. Ainsi, existe-t-il de nombreuses similitudes entre ce retable et le manuscrit, tous deux révélateurs de la diversité des apports de la « détente ».

Revenons à l'administration de l'ordre. Si comme nous le pensons, ce missel fut donné en guise de réparation au couvent de Paris, la famille Musnier n'en continuait pas moins de diriger l'ordre. En effet, Philippe Musnier, nommé ministre du couvent de Meaux par son oncle, avait tendance à dilapider les biens de la communauté. La situation prit une telle dimension que le 12 octobre 1519, le pape Léon X ordonna une enquête au sujet des aumônes faites dans le cadre d'une indulgence accordée le 4 avril de la même année. En effet, le pape s'était ému du relâchement de la discipline et de la dissipation du temporel de l'Hôtel-Dieu dont se rendaient coupables la communauté meldoise. Une suite fut donnée à cette procédure par l'évêque de Meaux, Guillaume Briçonnet, soucieux de la réforme du clergé, qui intenta un procès aux religieux, aboutissant à leur condamnation par le Parlement, en date du 9 février 1520. La gestion de l'hôpital leur fut immédiatement retirée.

La communauté meldoise était aidée dans sa mission hospitalière, et cela, depuis sa fondation, par des sœurs qui suivaient la règle trinitaire. Or, cette longue et fructueuse coopération s'arrêta brutalement le 12 novembre 1520 par un acte qui soustrayait les religieuses au pouvoir du ministre général. Elles furent désormais placées sous la responsabilité de l'évêque et se virent rattachées peu après aux sœurs augustines[2]. Malgré ces manquements graves, le ministre général continua d'assumer sa fonction. En 1531, il visita les couvents de province et se rendit à Saint-James, près de Taillebourg, dont le ministre du couvent était Thibaut Musnier, son propre frère[3].

En 1528, François Ier projette la reconstruction et la rénovation du château de Fontainebleau. Les Trinitaires s'opposent à la décision du souverain de détruire les bâtiments qui leur avaient été donné par Louis IX. Rien n'y fait, le roi persiste dans ses choix. La cour du Cheval Blanc est construite à l'emplacement du couvent. Vers 1538/1540, l'aile des Ministres est érigée par l'architecte Gilles Le Breton. Les religieux s'établiront dans cette aile dont le nom fait référence à la fonction de leur responsable. En revanche, l'achèvement de la chapelle n'interviendra que sous Henri IV et Louis XIII (pour les dernières fresques).

Les exigences de son neveu, Philippe, se faisaient de plus en plus pressantes au point que celui-ci engagea même son oncle à lui laisser la charge de ministre général, ce que refusa le chapitre général. Ce désaveu décida Nicolas à démissionner en 1545 et mourut en 1559 dans ce couvent de Meaux qu'il avait contribué à faire reconstruire.

En Angleterre, lorsque le roi Henri VIII (1491-1509/1547) décida la suppression des couvents, il ne fit qu'entériner une situation assurément bien compromise. En effet, les couvents anglais qui étaient nombreux mais modestes, connaissaient déjà au XVe siècle, un déclin général. Certains d'entre eux avaient d'ailleurs été fermés à la demande des évêques, en raison du relâchement de la

---

[1] Ce panneau est conservé au musée communal des Beaux-Arts de Bruges.

[2] Vessière (Michel), *L'évêque Guillaume Briçonnet (1470-1534), contribution à la connaissance de la Réforme catholique à la veille du concile de Trente*, Provins, s. éd., 1986, p. 125, 150-151.

[3] Duguet (J.), « L'hôpital et la foire de Saint-James, près Taillebourg », *Revue de la Saintonge et de l'Aunis*, t. XII, 1986, p. 59-65.

discipline[1]. Toutefois, pour parvenir à ses fins, le roi dut faire approuver sa décision de rompre avec Rome par le Parlement qui regroupait la chambre des Lords et celle des Communes. Dès 1529, l'attitude du Parlement en annonce la *Soumission du clergé* ratifiée par la chambre haute en 1532, puis l'*Acte de suprématie* approuvé en 1534.

Lorsque ces événements intervinrent, les frères avaient déjà quitté plusieurs de leurs établissements pour des raisons qui ne nous sont pas connues. Ils n'occupaient plus la maison d'Oxford qui, sous le nom de *Trinity Hall*, continuait pourtant d'accueillir les étudiants. Le couvent était dorénavant rattaché à la maison de Moatenden (Kent). Décision malheureuse puisqu'à cette époque la structure universitaire d'Oxford se mettait définitivement en place. Par ailleurs, le couvent de Totnes Werland (Devon) fut dissout sur ordre de l'évêque Hugh Oldham, avant 1519[2]. Le *Dissolution Act* concerna donc les couvents trinitaires restants, comme celui d'Hertford (Hertshire) qui fut supprimé en 1535[3].

En mars 1536, le parlement prononça la dissolution des petits monastères - près de 400 - dont le revenu n'excédait pas 200 livres, somme qui permettait d'entretenir douze religieux au maximum. Paradoxalement, la maison de Thelsford n'était pas concernée par ces dispositions. Elle possédait encore, deux ans plus tard, une petite communauté de quatre religieux : Edmund David, le ministre, James Brown, Williard Lacie et Nicholas Turnar[4]. Ce faible effectif était révélateur d'un manque de vocations touchant l'ensemble des établissements réguliers, situation qui s'observait déjà au début du siècle[5].

La plupart des couvents trinitaires fut dissout en 1538, ce qui laisse supposer des revenus assez faibles. Cependant, la suppression d'un couvent n'empêchait pas les religieux de continuer à percevoir des subsides de la population, comme on le vit à Moatenden, en 1553. Si la dissolution des établissements religieux permettait de renforcer le pouvoir royal vis-à-vis de Rome ainsi que les finances du royaume, l'avantage d'une telle décision parut moins évidente au peuple. En effet, plusieurs de ces maisons avaient une vocation hospitalière. Leur suppression eut pour effet d'accroître le dénuement d'une frange importante de la population. Henri VIII constata la situation mais réprima sévèrement le vagabondage[6].

Les Tudor parvinrent à envahir complètement l'Irlande. Les décisions prises par Henri VIII en Angleterre s'imposèrent donc à l'île conquise. La maison d'Adare, située à dix kilomètres au sud de Limerick, avait été fondée en 1414. Elle fut donc supprimée à l'instar des autres couvents de l'île, lorsque les Anglais s'en rendirent maîtres.

---

[1] Comme le remarque G. M. Trevelyan, la suppression des ordres religieux ne fit que refléter l'attitude de la société à l'égard de la religion, voir Trevelyan (G. M.), *op. cit*., p. 145. L'influence d'Érasme, par l'intermédiaire des élites gagnées à ses idées, n'était pas non plus étrangère à ce nouvel état d'esprit. En s'attaquant à l'Église d'Angleterre, Henri VIII mettait le point final à un mouvement qui, depuis une centaine d'années déjà, entamait le prestige de celle-ci. Les Lollards déjà, mais également des personnes qui n'adhéraient pas à cette hérésie, réclamaient la sécularisation des biens de l'Église, voir Murray Kendall (Paul), *L'Angleterre au temps de la guerre des Deux-Roses*, 1ère éd. anglaise 1962, Paris, Fayard, éd. française 1984, p. 228. Les règnes d'Henri V (1387-1413/1422) et d'Henri VI (1421-1422/1461 et 1470/1471), dans les années 1430, avaient apporté un coup d'arrêt à ces revendications. La critique généralisée des ordres religieux, qui renaît sous Henri VIII, ne tenait pas compte des succès de certaines institutions : Chartreux, Brigittines de Syon - près de Londres - et Franciscains de la Stricte Observance, voir à ce sujet Moreau (Jean-Pierre), *Henry VIII et le schisme anglican*, coll. Que-sais-je ? , Paris, P.U.F., 1994, p. 75. Les événements qui aboutirent à l'aliénation des biens du clergé étaient déjà perceptibles depuis une cinquantaine d'années auparavant, avec les suppressions de couvents servant de collèges. Voir Minois (G.), *op. cit*., p. 369.

[2] Knowles (D.) et Hadcock (R. N.), *op. cit.*, p. 180-181.

[3] *Idem*, p. 180-181.

[4] Gross (J. J.), *op.cit*., p. 76.

[5] Moreau (Jean-Pierre), *Henry VIII et le schisme anglais*, coll. Que-sais-je ?, Paris, P.U.F., 1994, p. 15.

[6] Boys (A. du), *Catherine d'Aragon et les origines du schisme anglais*, Paris, Victor Palmé, 1880, p. 551 et sqq.

Thibaut Musnier (1546/1568)

Le successeur de Nicolas Musnier fut choisi d'un commun accord par l'ensemble des électeurs. Thibaut Musnier, qui avait entre temps pris en charge le couvent de Paris, fut élu. Le nouveau ministre prit à cœur sa mission et organisa des visites d'inspection.

Or, les tensions dues aux guerres de Religion s'accentuaient. Comment les religieux appréhendèrent-ils ces événements ? Un discours prononcé en mai 1561 semble révéler le camp dans lequel l'ordre allait se situer. Il fut prononcé par Bernard Dominici devant Marie Stuart et ses oncles[1]. Ce religieux était aussi appelé Bernard de Metz car il était ministre du couvent de cette ville[2]. Dans ce discours resté méconnu, il s'insurgeait contre les Réformés et ceux qui les soutenaient auprès du gouvernement, mêlant injonctions politiques et arguments théologiques[3]. S'appuyant sur des passages de la Bible qui annonçaient les faux prophètes ou faisaient référence au chemin à suivre[4], il martelait que « tout royaume divisé court vers la désolation et que Jésus-Christ n'avait fait aucun pacte avec le Diable. » Ses propos ne laissaient aucune place à la discussion et soulignaient qu'une société ne saurait accueillir en son sein la lumière et les ténèbres, le fidèle et l'infidèle. Cette position rappelait, plus violemment certes, celle que l'ordre n'avait cessé de professer : le dissident pouvait être racheté pour autant qu'il décidât de suivre la voie du Christ. L'orateur rappelait aussi que d'un seul geste le Christ pouvait chasser le Diable. Il condamnait enfin ceux qui saccageaient les églises et les lieux saints, profanaient les sacrements, tuaient les véritables pasteurs[5] et les remplaçaient par de faux prophètes.

La dimension théologique n'était pas absente du propos. La référence à la Sainte Trinité y est omniprésente alors que les protestants en condamnaient non pas le dogme mais les représentations. Théodore de Bèze (1519-1605) n'alla-t-il pas jusqu'à demander au roi de les interdire[6] ? Bernard Dominici insistait aussi sur l'une des missions essentielles de l'ordre : le salut des âmes pécheresses, renvoyant à l'image de Jésus délivrant le possédé mais aussi aux âmes du Purgatoire. La libération des âmes constitue bien ce versant spirituel indissociable du rachat physique des captifs. Plus significatives encore étaient les attaques portées contre les protestants eux-mêmes. À la fin de son allocution, le père Dominici leur reprochait d'utiliser le « beau titre » de « Réformé » en qualifiant leur assemblée de « synagogue de Satan », ce qui continuait d'entretenir la confusion faite entre tous les ennemis de l'Église de Rome.

La réplique au discours de Bernard Dominici ne tarda pas. En 1562, lors du voyage du roi dans le sud de la France, les Trinitaires furent bannis de Montpellier.

Bernard Dominici (1570/1598)

---

[1] Il deviendra ministre général de 1570 à 1597.

[2] Une biographie a été consacrée à ce religieux qui devint ministre général. Voir Cullière (Alain), « Bernard Dominici, trinitaire lorrain (c. 1517-1597) », *Les Cahiers lorrains*, n°1, mars 1998, Metz, p. 29-53.

[3] Dominici (Bernard), *La harangue de Très Noble et Très vertueuse Dame, Madame Marie Stuart, Reyne d'Ecosse, Douairière de France, faite en l'assemblée des Estats de son Royaume tenuz au moys de May dernier passé*, [1562], Bibliothèque nationale de France, Nm 125. Alain Cullière ne cite pas ce texte dans son étude.

[4] Il s'appuyait sur Ézechiel, 13 ; Jean, 3 ; Romains, 8 ou encore Philippiens, 2.

[5] Ces paroles semblaient annoncer le sort malheureux qui attendait les Trinitaires quelques années plus tard : le couvent de Cordes (Tarn) fut détruit en 1568 ; Montpellier (Hérault), Castres (Tarn), Terraube (Gers) ou Saint-Gilles-du-Gard (Gard) subirent le même sort. Les couvents du nord de la France ne furent pas épargnés : Hondschoote (Nord) fut également détruit.

[6] Christin (Olivier), *Une révolution symbolique, l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, coll. le sens commun, Paris, Les éditions de Minuit, 1991, p. 53.

La mort de Thibaut Musnier, en 1568, laissa la fonction de ministre général vacante pendant deux ans. Bernard Dominici fut élu en 1570. Ce fut la première élection au scrutin secret. Lors de celui-ci, il avait rappelé au ministre des Mathurins, François Petit, les cinq devoirs d'un ministre général : visite des couvents, « réformation », confirmation des bénéfices électifs, collation des bénéfices et maintien des privilèges de l'ordre[1]. Il s'agissait d'un véritable programme électoral dans lequel transparaissait le souci de la discipline et de l'ordre. Après son élection, l'un des premiers soucis du nouveau ministre général, fut de charger le provincial de Picardie, Jacques Bourgeois, d'étudier la façon de faire appliquer les prescriptions du concile de Trente au sein de l'ordre. C'était aussi l'occasion d'appliquer les idées émises dans son discours prononcé en 1561. Jacques Bourgeois rédigea un commentaire de la règle mitigée qui fut approuvée lors du chapitre du 19 avril 1573. Le texte fut publié en 1586, et appliqué pendant deux cents ans dans les quatre provinces trinitaires du nord de la France[2]. Par l'adoption de ce document, les Trinitaires montraient leur volonté de participer activement au renouveau de l'Église, et ceci bien avant que l'ensemble du clergé français ne se souciât du problème[3].

Cette réforme avait-elle été facilitée par une décision « révolutionnaire » que Bernard Dominici prit quelques années plus tôt ? En effet, tournant le dos à la longue tradition qui unissaient le ministre général au roi de France, Bernard Dominici décida de s'affranchir des liens unissant l'ordre à la monarchie française. Pie V (1566/1571) accéda au souhait du Trinitaire et confirma l'indépendance de l'ordre le 6 août 1571[4]. Comment expliquer une telle rupture ? Faut-il rechercher une explication dans la situation politique intérieure française ? S'agit-il plutôt d'une tentative d'apaisement des dissensions qui agitaient l'ordre ? La situation que traversait le pays aurait pu provoquer une telle décision. En effet, la dynastie ne pouvait plus être considérée comme un allié sûr, ce que l'attitude de monarques jeunes, soumis à la régence d'une mère abusive, ne cessait de confirmer. Mais cette rupture pouvait aussi apparaître comme une concession aux provinces espagnoles en soulignant l'indépendance du ministre général vis-à-vis de la France. Ce changement d'attitude n'empêcha pourtant pas la création de deux nouvelles branches qui s'inscrivaient plus résolument encore dans l'esprit du concile : la réforme de Pontoise en France et la déchausse en Espagne.

Le ministre général ne pouvait ignorer les événements qui se passaient à Paris. Les progrès enregistrés par les protestants ne pouvaient que déplaire à Bernard Dominici. Dans un tel contexte, on peut considérer que la création de la réforme trinitaire a pu apparaître comme une menace pour l'unité de l'ordre. Par ailleurs, en 1588, la situation s'envenima entre catholiques et protestants. Le Quartier Latin, et la Sorbonne tout particulièrement, se laissèrent séduire par la propagande de la Ligue. Sept ou huit cents étudiants, soutenus par leurs maîtres, participèrent aux barricades de mai et chassèrent Henri III de sa capitale. Comment les Trinitaires réagirent-ils à ces agitations ? Il est impossible de le dire. Il est intéressant pourtant de noter que l'assassin du roi, Jacques Clément (1567-1589), dit sa première messe dans l'église des Mathurins, huit mois environ avant de perpétrer son crime le 2 août 1589[5].

---

[1] Deslandres (P.), *op. cit*., t. I, p. 39.

[2] Knecht (T.), *op. cit*., p. 43.

[3] Lors de la réunion des Etats généraux de Blois, en 1588, cent cinquante généraux du Tiers-État sur cent quatre-vingt-dix, étaient partisans de la Ligue. L'idée d'appliquer ou non les décisions du concile de Trente en France opposait les membres du Clergé. Les Trinitaires y étaient favorables puisqu'ils avaient résolu la question quinze ans plus tôt, en 1573.

[4] Stroobants (père F.), *Les ministres généraux, op. cit*., p. 58.

[5] Biver (Paul et Marie-Louise), *Monastères et couvents de Paris*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1970, p. 232. Voir aussi Chevallier (Pierre), *Les régicides, Clément, Ravaillac, Damiens*, Paris, Fayard, 1989, p. 32.

L'Espagne du Siècle d'Or

Si les Trinitaires français ne cessaient de s'affronter en chamailleries stériles, leurs confrères espagnols jouaient un rôle de premier tant du point de vue politique qu'intellectuel. L'une des personnalités les plus marquantes de cette époque fut sans conteste Simon de Rojas (1552-1624). L'étude du personnage et son iconographie ont fait l'objet d'une publication due à Manuel Fuentes. Nous nous attacherons donc simplement à rappeler les points essentiels de la vie du religieux[1]. Il est né à Valladolid le 28 octobre 1552. Son père s'appelait Gregorio Ruiz Navamuel et sa mère Constanza de Rojas : il conserva son matronyme.

Il suivit des études supérieures à Salamanque de 1573 à 1580, puis intégra l'ordre à l'âge de trente ans. Simon de Rojas devint alors ministre de plusieurs couvents : Cuellar, Talavera, Cuenca, Ciudad Rodrigo, Medina del Campo et Valladolid. Il obtint également la charge de ministre du couvent de Madrid à trois reprises.

En 1580, les Trinitaires, associés aux Mercédaires, rachetèrent Miguel de Cervantès (1547-1616) qui avait été capturé par les barbaresques et emmené en captivité à Alger cinq ans auparavant. L'un des plus brillants écrivains européens pu donner libre cours à son talent littéraire.

Du point de vue spirituel, il honora tout particulièrement la Vierge, approfondit le mystère de l'Incarnation, et aussi, ce qui est plus inhabituel, fêtait l'*Expectation* (Attente de Noël), connue également des chrétiens orientaux. En 1611, il fonda une congrégation des « Esclaves de l'*Ave Maria* », institution qui existe toujours aujourd'hui. Simon de Rojas aura des liens privilégiés avec Hortensio Felix Paravicino, alors ministre du couvent de Tolède. Par ailleurs, sa position au sein de l'ordre sera confortée avec son accession à la charge de ministre provincial de Castille de 1621 à 1624.

Outre ses fonctions religieuses, Simon de Rojas occupa une position officielle à la cour. À partir de 1600, il y résida à l'invitation du roi Philippe III (1578-1598/1621). Son office se poursuivit sous Philippe IV (1605-1621/1665) dont il devint le conseiller. Il fut également précepteur des infants et confesseur de la reine Isabelle de Bourbon, fille du roi Henri IV. Ses charges officielles ne le firent guère céder aux sirènes de la gloire, ce qu'il énonça clairement : « Je ne veux absolument ni carrosse ni rétribution »[2]. En Espagne (et au Portugal), les ministres les plus en vue furent les confesseurs des reines, mais Simon de Rojas l'exemple fut le plus illustre de la péninsule.

Il s'éteignit le 29 septembre 1624. Durant treize jours, les couvents madrilènes de l'ordre célébrèrent les funérailles de Simon de Rojas. Il fut enseveli dans l'église du couvent chaussés de Madrid, dans la chapelle de Notre-Dame du Remède[3]. Son procès de béatification fut instruit sur une très longue période, alors qu'une abondante iconographie contribuait à perpétuer sa mémoire. Il fut reconnu bienheureux en 1766 et canonisé le 3 juillet 1988 par le pape Jean-Paul II.

La réputation du religieux au sein de l'ordre explique le nombre important de portraits qui furent commandés. Le délicat dessin de Giacinto Calandrucci, conservé à l'église Saint-Jean de Bruxelles, est peut-être à mettre en relation avec celui représentant Jean de Matha appartenant aujourd'hui aux collections du Louvre. Il pourrait s'agir d'une même commande destinée à la gravure passée à l'artiste romain.

---

[1] Fuentes (Manuel), *Simon de Rojas, esclavo de Maria y hermano de los Pobres*, Cordoue, Secretariado Trinitario, 1988, 224 pages.

[2] Bénédictins de Paris, *Vies des saints et bienheureux*, Paris, Letouzey et Ané, 1946, t. IX, p. 567.

[3] Ce couvent possédait un sanctuaire dédié à la Vierge d'Atocha qui était la patronne de Madrid et la Vierge la plus somptueusement parée d'Espagne. Il s'agissait d'un culte de caractère aristocratique qui faisait de la reine d'Espagne la dame d'honneur de la Vierge d'Atocha.

Hortensio Felix Paravicino y Arteaga (1580-1633) fit ses études au collège des Jésuites d'Ocaña, puis aux universités d'Alcalá et de Salamanque où il obtint le titre de docteur en théologie. Après avoir intégré l'ordre, il devint rapidement ministre du couvent de Madrid de 1616 à 1619, puis provincial de Castille à deux reprises, de 1618 à 1621, et de 1627 à 1630.

Tout comme Simon de Rojas, le père Paravicino occupa des fonctions éminentes à la cour. En 1600, le roi Philippe III l'invita à Madrid ; il assuma la charge de prédicateur royal, de 1617 jusqu'à sa mort. Son office se poursuivit sous Philippe IV dont il devint le conseiller. En outre, il prit la suite de Simon de Rojas auprès de la reine Isabelle de Bourbon, en qualité de précepteur des infants et de confesseur.

Le pape Clément XIII décida de compter Simon de Rojas parmi les bienheureux, ce qui fut à l'origine de la consécration de la chapelle dédiée à sa mémoire, le 13 mai 1766, dans la cathédrale de Valladolid. La légende rapporte même que cette chapelle avait été reconstruite sur l'emplacement de la maison natale de Simon de Rojas. Peu de temps après, en 1766, Francisco Johann Einman Ribera, ministre du couvent de Valladolid, demanda au graveur Francisco Asensio y Mejorada († 1794) d'honorer la mémoire de son prédécesseur. Ce graveur au burin n'est connu que par quelques planches dont le portrait de Pie VI (1775/1799).

C'est la fonction de confesseur de la reine qui a été choisie pour mettre en scène le religieux. Il est assis sur un confortable fauteuil, inclinant la tête nimbée vers la reine qui est agenouillée à ses pieds, sur un coussin. Le regard de celle-ci semble se diriger vers une petite statue de la Vierge, posée sur une tablette de la bibliothèque. La légende de l'estampe illustre à la fois la fondation de la congrégation des « Esclaves de l'Ave Maria » que le ministre fonda en 1611 et qui existe toujours aujourd'hui, et sa fonction de confesseur.

Une autre illustration, sans doute plus éloignée de l'écrit du frère Pablo, reste dans le même registre que la précédente. Il s'agit d'un dessin exécuté par Isidro Carnicero (1736-1804) d'après une peinture de Francisco Preciado (1713-1789) qui place Simon de Rojas agenouillé sur un nuage[1]. Carnicero est connu pour avoir conduit sa carrière au sein de l'Académie San Fernando, où il fut élève, professeur puis directeur. Preciado exerça la double fonction de peintre et de critique d'art. Après avoir appris son métier avec Domingo Martinez, il se rendit à Rome en 1733 où il suivit l'enseignement de Sébastiano Conca, mais son œuvre romaine restera assez limitée. Le thème de ce dessin rappelle la congrégation fondée par Simon de Rojas, comme le souligne le monogramme soutenu par de délicats putti. Ce dessin, sans doute préparatoire à une gravure, a vraisemblablement été exécuté dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, comme en témoigne le style du dessin, et plus précisément, pensons-nous, après la béatification du ministre intervenue en 1766.

À côté de cette iconographie conventionnelle, les artistes montrèrent parfois Simon de Rojas dans des situations plus quotidiennes. Nous avons évoqué les deux toiles conservées à Séville (*Le Bienheureux Simon de Rojas dans la cuisine du couvent*) et au château de Villandry (*Simon de Rojas donnant à manger aux pauvres)*. Contrepoint de l'iconographie officielle, ces deux représentations, qui faisaient peut-être partie d'un cycle, s'attachent à mettre l'accent sur l'humilité du religieux.

Après la mort de son ami, le père Hortensio Felix Paravicino entama des démarches en vue de sa béatification. Les circonstances de cette cérémonie ont été décrites par D. N. Sentenach qui cite une source de l'époque[2]. Le 4 juillet 1629, le corps, enseveli dans la chapelle de Notre-Dame du Remède, fut exhumé. Lorsque le couvercle fut ouvert, en présence notamment du père Paravicino et du duc de Bénévent qui représentait la reine, les assistants virent des papillons blancs s'échapper du

---

[1] Barcia (Angel M. de), *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca nacional*, Madrid, Tipografía de la revista de Arch. bibl. y museos, 1906, p. 167, n°928.

[2] Sentenach (D. N.), « Relieve representando le exhumación del Beato Simón Rojas », *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, n°118, décembre 1902, p. 245-247.

cercueil. Cette scène fut très fidèlement reproduite dans un tableau attribué à Velázquez, conservé entre les deux guerres à l'Ambassade de Belgique à Madrid[1]. Le titre erroné de ce tableau comme l'absence de portraits funéraires répertoriés dans l'œuvre de Velázquez contribuèrent à l'attribuer à Zurbarán, en raison, peut-être, de certaines scènes peintes par ce peintre, comme celle de *L'exposition du corps de saint Bonaventure*, aujourd'hui au Louvre[2]. Par ailleurs, un sculpteur reproduisit ce tableau sous forme d'un bas-relief en bois. Sentenach réfuta les attributions antérieures pour reconnaître le style d'Antonio de Herrera Barnuevo (1619-1671). Cet artiste, madrilène d'origine, travailla également à Séville où il sculpta notamment une *Immaculée Conception* pour la cathédrale.

Dans la foulée, les Trinitaires français célébrèrent aussi la mémoire de Simon de Rojas. En 1656, Sébastien Leclerc exécuta une estampe le représentant en oraison dans son oratoire, estampe de la série intitulée, *Ordre des Trinitaires*, qui comporte onze planches[3].

Le père Paravicino était un des grands esprits tolédans du XVIIe siècle. Ses qualités littéraires étaient admirées de Felix Lope de Vega (1562-1635), de Francisco de Quevedo (1580-1645) et de Luis de Góngora (1561-1627). Il rendit la politesse à ce dernier en s'inspirant largement de son style poétique qu'il sut adapter aux exigences de l'éloquence sacrée[4]. Cette influence se retrouve aussi dans ses poésies, les *Obras póstumas divinas y humanas*, publiées, fort à propos, à titre posthume par ses amis, en 1641.

En 1628, deux ans après la parution du livre de Butrón, les *Discorsos*, Paravicino prit part au débat condamnant les représentations de nus dans la peinture dans un sermon célébrant la mémoire de la femme de Philippe III, Marguerite d'Autriche, qu'il prononça devant le roi Philippe IV et sa cour. La condamnation s'appliquait tout à la fois aux représentations placées dans la sphère privée que publique[5].

La création littéraire, que le père Paravicino avait parfaitement su maîtriser, continua d'inspirer les Trinitaires. Cette production contribuait essentiellement à l'agrément de la vie des couvents ; les pièces écrites par les religieux étaient jouées dans l'enceinte des établissements. Leur valeur d'exemplarité contribuait à exalter la réflexion spirituelle des assemblées. La *Biblioteca nacional* d'Espagne conserve un manuscrit inédit datant vraisemblablement du XVIIIe siècle, comportant deux textes : *La chronista mas grande de la mas sacrada Historía* (*La très grande chronique de la très grande Histoire sacrée)* écrite par Maria de Jésus de Agreda et *L'Atlánto trinitario de un hijo suio y devoto indice* (*L'Atlante trinitaire)*, d'un auteur inconnu[6]. L'intrigue de cette seconde pièce se passe à Baeza, ville possédant deux couvents trinitaires (un chaussé et un déchaussé). Elle met en scène Jean-Baptiste de la Conception, initiateur de la déchausse espagnole, et sept autres personnages. Ces deux pièces furent composées en Andalousie, peut-être à Grenade, pour être jouées devant les membres des communautés religieuses.

---

[1] Antonio Palomino indique comme titre de l'œuvre *Le révérend père maître Fray Simón de Rojas sur son lit de mort* (*El Parnasso español pintoresco laureado*, t. III, *El Museo pictórico y Escala óptico*, Madrid, 1724, ouvrage tiré presque intégralement d'un manuscrit de J. de Alfaro, cité dans *Velázquez, Tout l'œuvre peint*, Flammarion, 1969, p. 82).

[2] Cf. l'attribution de Mayer lors de l'exposition hispano-américaine de Séville, en 1929-1930, mentionnée dans *Velázquez, Tout l'œuvre peint*, Flammarion, 1969, p. 115.

[3] Préaud (M.), *op. cit*., p. 85, n°254/6.

[4] *Histoire de la littérature espagnole*, dir. Jean Canavaggio, t. I, *Moyen Age, XVIe siècle, XVIIe siècle*, Fayard, Paris, 1993, p. 655.

[5] Trusted (Marjorie), *The arts of Spain, Iberia and Latin America, (1450-1700)*, Londres, V & A Publications/The Hispanic Society of America, 2007, p. 84.

[6] Ms 5715, folii 111 recto à 174 recto pour la première et folii 174 verso à 275 recto pour la seconde.

Le père Paravicino ouvrit une période faste pour la création artistique qu'exercèrent, à sa suite, de nombreux trinitaires. Cet élan s'exprima jusqu'au XVIIIe siècle en littérature, en architecture mais aussi dans la peinture ou la gravure. En revanche, nous n'avons pas encore trouvé la trace de Trinitaires ayant composé des pièces musicales.

Un lien d'amitié rapprochait le père Paravicino au Greco ; le religieux dédia quatre sonnets au peintre. Celui-ci laissa d'ailleurs plusieurs portraits de son ami qui tranchent sur les autres portraits de dignitaires de l'ordre[1]. Le Greco peignit en 1609 le portrait de son ami, conservé au Museum of Fine Arts de Boston[2]. Le religieux, assis dans un imposant fauteuil, pourrait apparaître debout s'il n'y avait le dossier qui fournit un repère spatial. Une impression d'instantané est donnée par le livre qu'un doigt entrouvre. La flamme du regard trahit la psychologie du religieux tandis que les deux livres transcrivent les activités intellectuelles du Trinitaire. Il faut sans doute voir dans le *Portrait d'un religieux trinitaire anonyme*[3] de la William Rockhill Nelson Gallery of Art de Kansas City une version antérieure à celle de Boston. S'inscrivant dans la tradition du portrait d'ecclésiastique d'un Sebastiano del Piombo (*Portrait du cardinal Polus*) ou d'un Titien (*Portrait de Paul III*, Saint-Petersbourg), les traits du ministre trinitaire s'y retrouvent, plus pleins cependant, laissant supposer une exécution antérieure de quelques années qui pourrait être ramenée aux années 1605/1608[4]. Il faut sans doute rapprocher la composition de Kansas City de celles utilisées par le maître au début siècle (*Portrait d'un cardinal*, vers 1600, New York, The Metropolitan Museum of Art). On note l'omniprésence du fond uni et foncé valorisant la personnalité. La même maladresse dans le rendu de la main gauche s'observe dans les deux versions et la volonté de rendre l'instant transparaît, ici dans la paire de lunettes s'échappant de son étui, là par la lecture interrompue d'un livre. La position classique de trois quart de la peinture de Kansas City contraste avec celle de Boston, plus novatrice puisqu'elle place le modèle assis, face au spectateur.

Signalons aussi deux autres portraits du père Paravicino, conservés au Prado[5] et au Museo de Bellas Artes de Séville. Il s'agit de compositions resserrées sur le visage, expliquant les dimensions plus petites de ces deux œuvres. Les traits de Paravicino sur la version de Séville, laisse supposer une réinterprétation du tableau de Boston. Dans ces quatre tableaux, le Greco qui a essayé de rendre au plus près la psychologie du personnage, grâce à une représentation très éloignée des sévères effigies des inquisiteurs de l'époque[6].

En 1580, le roi d'Espagne, Philippe II, annexa le Portugal en faisant jouer ses droits dynastiques. Les deux pays restèrent unis jusqu'en 1640. Durant cette période, un seul couvent, celui de Lagos (Alentejo), fut fondé (1599). Malgré l'annexion du pays, les Trinitaires portugais continuèrent de bénéficier d'excellentes relations avec le nouveau souverain, ce qui leur permit de

---

[1] Les dimensions du tableau sont les suivantes : H. 1,13 ; l. 0,86. Ce portrait très connu a été étudié à de nombreuses reprises. Citons par exemple : *Le Greco*, tout l'œuvre peint, Paris, Flammarion, 1971, p. 85, 121 n°156 ; Gudiol (José), *El Greco, 1541-1614, biographie et catalogue*, éd. Weter, Paris, p. 283, 355, n°243 ou encore Cloulas (Annie), *Greco*, Paris, Fayard, 1993, p. 114, 131-132, 139.

[2] *Le Greco*, tout l'œuvre peint, *op. cit*., p. 122 n°156. Il s'agit d'une réplique du grand portrait que certains spécialistes considèrent comme un original et d'autres comme une copie du XVIIe siècle.

[3] *Le Greco*, tout l'œuvre peint, *op. cit*., p. 120 n°149 ; Gudiol (José), *El Greco, 1541-1614, biographie et catalogue*, éd. Weber, Paris, 1973, p. 355, n°245. Le Greco peignit un autre portrait de Trinitaire (voir *Le Greco*, tout l'œuvre peint, *op. cit*., p. 118, n°140). Le modèle a été reconnu comme pouvant être soit un dominicain soit le frère Juan Bautista Maíno. L'aspect du capuchon, identique aux autres portraits de Trinitaires, ne laisse pas de place au doute. Enfin, ce petit portrait (H. 0,35 ; L. 0,26) était peut-être une étude préparatoire.

[4] Il est daté traditionnellement des années 1605/1610. Ses dimensions sont : H. 0,93 ; l. 0,84.

[5] *Le Greco*, tout l'œuvre peint, *op. cit*. p. 121, n°156b. Les dimensions sont identiques à celles de la version de Boston.

[6] Gudiol (J.), *op. cit.*, 1973, p. 283. Cf. aussi Cloulas (A.), *op. cit.*, p. 114.

conserver leur autonomie. En effet, ils n'adoptèrent pas le vêtement des provinces espagnoles (bure et scapulaire blancs sous un manteau noir, seule la croix rouge et bleue les distinguant des Dominicains) mais continuèrent de porter celui des provinces françaises qui était entièrement blanc.

*
* *

François Petit (1598/1612)

Bernard Dominici, dont l'action de modernisation de l'ordre resta inachevée, mourut à Metz en 1597. Il fut inhumé dans la cathédrale de cette ville[1]. Le poste resta vacant durant un an ; ensuite François Petit, à qui Bernard Dominici enseigna les obligations de la fonction, lui succéda. Le nouvel élu dut prendre en main une réforme de l'ordre trinitaire qui semblait échapper au ministre général.

Dans un premier temps, poursuivant la politique de son prédécesseur, François Petit essaya de freiner la progression des Trinitaires de Pontoise en proposant aux nouvelles communautés d'accepter la règle mitigée[2]. Or, la haute noblesse soutenait la réforme trinitaire. En 1600, Marie de Bourbon, duchesse de Longueville, donna le terrain nécessaire à la construction du couvent de Caillouet-lez-Chaumont (Eure). Le 22 août 1603, le duc de Montmorency fit don de l'hôpital qu'il avait fait construire à la congrégation réformée de Montmorency. De même, en 1610, la princesse de Nemours, dame de Gisors, favorisa la donation de la chapelle Notre-Dame-de-Liesse aux réformés. Le ministre général ne pouvait ignorer de tels dons.

À la fin de l'année 1608, François Petit assouplit son attitude vis-à-vis des réformés en nommant visiteur Charles d'Aigneaux. Cette fonction s'accompagnait d'une délégation de tous les pouvoirs du ministre général. Peu après, il fut désigné supérieur de la congrégation réformée. C'est dans ce contexte qu'il utilisa en 1621 un petit cachet anépigraphique, connu par un dessin. Il est appendu à un document autorisant la maison de Narbonne à embrasser la réforme. La figure représente un *Couronnement de la Vierge*, comme semble l'indiquer Dieu le Père accueillant Marie [3], mais les deux anges la ceignant pourraient aussi évoquer l'Immaculée conception.

Cependant, la progression de la réforme ne parvenait pas à empêcher la fermeture de couvents de fondation ancienne. À titre d'exemple, la maison de Pontarmé (Oise) était délaissée par les trinitaires depuis le XVIe siècle, car ils n'y disposaient d'aucun logement. Le ministre délégua toutes ses charges au locataire, à tel point qu'en 1653, c'était le fermier qui devait y dire … la messe[4] ! En revanche, certains établissements situés aux abords des grandes routes étaient plus

---

[1] La tombe du ministre se situait sous la chaire ; or les nombreux bouleversements qui modifièrent l'aménagement intérieur de la cathédrale ne permettent plus de la localiser aujourd'hui.

[2] À cette époque, quatre maisons avaient été fondées par la branche réformée : Caillouet (1599), Montmorency (1601), Coupvray (1603) et Gisors (1707).

[3] Blancard (Louis), *Iconographie des sceaux et bulles des Bouches-du-Rhône*, Marseille, s. éd., 1860, p. 233-234.

[4] Béchet (Roger), « Les trois cimetières de Pontarmé », tapuscrit de 14 pages publiées dans le *Bulletin municipal*, juillet 1991.

prospères. Ainsi le couvent de Verberie accueillait-il, tous les dimanches, les gardes françaises en manœuvre, pour la messe de onze heures[1].

Le ministre général adopta-t-il une attitude différente vis-à-vis de la déchausse espagnole ? Comme il l'avait fait en France avec la réforme, il tenta d'en juguler la progression. Le 20 octobre 1601, il promulgua, en son couvent de Paris, des constitutions en ce sens. Ce texte, inédit, dont l'exemplaire original est conservé à la Bibliothèque mazarine, ne fut ratifié par les provinces espagnoles que beaucoup plus tard : à Séville le 11 mai 1602 ; à Valladolid le 29 octobre de la même année ; à Burgos le 30 avril 1603, et à Saragosse le 28 décembre 1605[2]. Ces délais s'expliquaient-ils par des difficultés liées à l'organisation des chapitres provinciaux, ou par le manque d'empressement à ratifier les propositions d'un ministre français ? Les documents sont muets et aucune explication ne peut être fournie quant à ces délais de ratification très importants.

Or, pour l'Espagne comme pour la France, François Petit ne put que constater le développement des deux nouvelles branches. Son successeur eut donc à prendre en charge une situation délicate qu'il tenta de rétablir à son avantage.

Avec François Petit, nous renouons avec la pratique du portrait que nous n'avions plus rencontrée depuis Nicolas Musnier. Il ne s'agit plus de peinture mais d'estampe. Il n'est pas étonnant que les trinitaires recourussent à cette technique. En effet, la mode du portrait gravé supplanta celle du portrait dessiné à partir du règne d'Henri IV pour se généraliser sous celui de Louis XIII. Deux usages en étaient fait : en frontispice ou en « suites »[3].

Plus précisément, la Bibliothèque nationale de France conserve deux estampes identiques représentant le père François Petit. Il est représenté en 1610, à l'âge, vénérable pour l'époque, de 72 ans. La première estampe est l'œuvre de Léonard Gaultier (1561-1641), reprise ultérieurement par Étienne-Jéhandier Desrochers (1668-1741), ce qui souligne la volonté des Trinitaires de perpétuer la mémoire des ministres généraux, très longtemps après leur décès. La gravure de Léonard Gaultier a été commandée par le père Louis Petit, neveu et successeur de François Petit.

Nous retrouverons le nom de Léonard Gaultier à plusieurs reprises, puisqu'il travailla fréquemment pour l'ordre. Tout à la fois dessinateur et graveur, il affectionnait le travail au burin. Sa production très abondante embrasse les règnes d'Henri III, d'Henri IV et de Louis XIII. Il exécuta nombre de ses gravures d'après ses propres dessins[4]. Étienne-Jéhandier Desrochers, uniquement connu comme graveur de portraits, fut reçu à l'Académie en 1723.

L'estampe exécutée par Léonard Gaultier est ceinte d'un très léger encadrement dentelé, identique à celui utilisé pour la gravure de Louis Petit (âgé de quarante-deux ans, en 1622) dont il sera question plus loin. Le portrait représente le ministre général d'une manière assez conventionnelle, en buste, revêtu du costume ordinaire et coiffé de la barrette épiscopale, au centre d'un médaillon. Il tient un livre dans la main droite. La forme du cartouche et la disposition de la légende font penser à un sceau. L'autre cartouche placé dans le registre inférieur signale bien que la gravure a été commandée par Louis Petit.

Au XVIe siècle, la prise en compte de la contestation religieuse semble se faire progressivement au fil du siècle. Si un Nicolas Musnier se fait relativement discret, un Bernard Dominici s'impliquera davantage dans les débats en prenant vigoureusement parti pour la Ligue. François Petit fut le premier ministre général à devoir imposer son autorité aux deux nouvelles branches qui venaient de naître, celle des réformés en France et celle des déchaussés en Espagne.

---

[1] Petit, *op. cit.*, p. 117.

[2] Ms 1768, Paris, Bibliothèque mazarine.

[3] Adhémar (Jean) et Moulin (Christine), « Les portraits dessinés du XVIe siècle au cabinet des Estampes », *Gazette des Beaux-Arts* (extrait), septembre/décembre 1973, p. 4.

[4] Baré (F.), « Léonard Gaultier. Catalogue de son œuvre. », *Bulletin des Beaux-Arts*, t. I, 1883-1884.

Ce sont les ministres des XVIIe et XVIIIe siècles qui durent combattre les volontés d'autonomie de ces nouvelles congrégations.

Les ministres généraux aux XVIIe et XVIIIe siècles : du pouvoir contesté à l'autorité apaisée

Louis Petit (1580-1612/1652)

Le père Louis Petit succéda à son oncle, le 7 juillet 1612. Son long ministère fut très mouvementé, car il fut constamment obligé d'asseoir son pouvoir. Il tenta de limiter l'expansion de la réforme de Pontoise en France, en exigeant une demande écrite de la part des ministres qui souhaitaient l'adopter. En revanche, il sembla porter un intérêt moindre à la déchausse espagnole qui ne menaçait pas directement son autorité.

Les difficultés rencontrées par Louis Petit dans la direction de l'ordre faisaient écho à celles des autres chefs d'ordres. On ne peut toutefois mettre en évidence une intervention quelconque de Richelieu dans les affaires de l'ordre comme cela s'observe dans d'autres congrégations[1]. En revanche, Dominique Séguier († 1659), évêque de Meaux, installa la réforme à Coupvray en 1633[2]. Loin d'abattre le ministre, ces pressions le contraignirent à utiliser des techniques modernes pour conforter son autorité. En effet, nul autre ministre que lui n'utilisa autant son portrait pour défendre ses positions.

Ces estampes, outre leur intérêt pour la connaissance de la physionomie et de la psychologie de l'homme aux différents âges de sa vie, restent indissociables du contexte historique qui les fit naître. Formellement, tous les portraits restent influencés par les canons flamands, diffusés déjà au XVIe siècle, mentionnant notamment l'âge et l'année d'exécution. Il faut toutefois se poser une question importante. Ces portraits furent-ils gravés d'après des peintures ou étaient-ils exécutés seulement à titre de propagande ? Sans doute faudra-t-il attendre que les tableaux, s'ils n'ont pas disparu, apparaissent sur le marché pour répondre. En effet, on sait que l'église des Mathurins conservait des tableaux disparus représentant le portrait du ministre. Claude Malinque en signale un qui ne fut pas gravé : « ...on voit Louis XIII qui présente à la Vierge le père Louis Petit »[3].

Les deux premiers portraits gravés en notre possession datent de 1622. Ils ont été exécutés par deux graveurs, Léonard Gaultier et Michel Lasne (1590-1667), qui jouissaient tous deux d'une excellente réputation. En outre, le travail de Michel Lasne était particulièrement apprécié de Richelieu[4]. L'artiste était surtout un portraitiste de la cour ; il devint, en 1633, graveur et dessinateur ordinaire du roi, et logea donc aux galeries du Louvre[5].

Pour la première fois, les armoiries de l'ordre arborent la bordure de fleurs de lys. L'adoption de cet emblème a dû apparaître aux provinces espagnoles comme le signe d'une appartenance nationale trop marquée. Celles-ci la remplacèrent en effet par une bordure chargée des meubles de

---

[1] Les Cisterciens (Pacaut (Marcel), *Les moines blancs, histoire de l'ordre de Cîteaux*, Fayard, Paris, 1993, p. 324) ou les Bénédictins de Cluny (Pacaut (Marcel), *L'ordre de Cluny*, Fayard, Paris, 1986, p. 386-389) sont tiraillés par des difficultés identiques à celles qui intéressent les Trinitaires.

[2] Knecht (T.), *op. cit*., p. 45.

[3] Malinque (Claude), *Les Antiquitez de la ville de Paris*, Paris, P. Rocollet éd., 1646, p. 10.

[4] Bardon (Françoise), *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, coll. mythologie et politique, Paris, Picard, 1974, p. 184.

[5] *Michel Lasne (Caen, vers 1590-Paris 1667), illustrateur de son temps*, cat. exp., Caen, Hôtel d'Escouville, 1967, p. 4.

Castille et León[1]. Puis au fil du siècle, les maisons portugaises suivirent cet exemple, suivies plus tard par celles d'Autriche.

Deux cartouches légendent le portrait. Le cartouche supérieur fait référence à la mission du ministre, en précisant qu'il est le « ministre de tout l'ordre »[2], « conseiller et confesseur de sa Majesté Très Chrétienne »[3]. La volonté de souligner son autorité sur les trois branches de son institution est perceptible dans le premier membre de phrase. Le second qualificatif mentionne une fonction purement honorifique, puisqu'il n'existe plus de liens réguliers avec la monarchie française, hormis la desserte de la chapelle du château de Fontainebleau. En revanche, le cartouche inférieur a trait aux qualités morales et aux dispositions naturelles que le ministre déploie dans sa fonction[4].

Le choix d'une telle symbolique s'explique par les événements qui contrariaient les plans du ministre. En 1619, le pape Paul V avait signé un bref renforçant les dispositions prises par Clément VII. Ce document permettait à Charles d'Agneaux de continuer l'expansion de la réforme trinitaire en Provence, puis en Languedoc, et dès lors, chaque maison pouvait librement choisir de rejoindre le mouvement. L'ampleur du succès conduisait à la création des provinces de Provence et de France avec un visiteur à leur tête. En 1620, pour la Provence, seules les maisons de Lorgues, Digne, La Mothe-du-Caire, Saint-Étienne-de-Tinée et Avignon n'avaient pas encore rejoint les réformés[5].

Ces querelles eurent des répercussions sur l'édification de nouveaux établissements. En vérité, peu de couvents furent construits sous le ministère de Louis Petit. Les finances de l'ordre furent essentiellement consacrées à la restauration des bâtiments détruits par les guerres de Religion. Par exemple, le couvent de Châteaubriant fut rebâti en 1622. Quelquefois, la rénovation des édifices permit de les ouvrir à d'autres activités que celles prévues par la règle. Après sa reconstruction au XVIIe siècle, le couvent de Lorgues accueillit parfois les réunions du conseil municipal dans ses « *clostres* », église ou réfectoire[6]. Le père Louis Petit montra la voie à suivre en transformant et en agrandissant le vieux couvent parisien des Mathurins.

Un troisième portrait, datant de 1628, représente le ministre à mi-corps, selon une mise en page répandue depuis le XVe siècle[7]. Le buste est mis en valeur par une structure architecturale rappelant celle des autels. Le modèle pose la main droite sur un livre fermé qui pourrait être la règle, faisant pendant au sceau de l'ordre. Ces deux objets sont donc des symboles de son pouvoir. En outre, l'artiste a placé deux anges en guise de support d'armoiries, qui tiennent chacun une trompette de la Renommée. Seules les trompettes figurent sur une autre gravure signée aussi par Michel Lasne, mais non datée. La similitude des traits du modèle avec l'autre estampe nous permet de considérer qu'elle a pu être exécutée à la même époque. Dans ces deux œuvres inédites, les traits du ministre apparaissent plus accusés que dans les portraits précédents.

---

[1] Il faut sans doute voir dans cette apparition d'armoiries propres à chaque pays, la manifestation d'une émancipation limitée au départ à l'Espagne, et qui gagnera peu à peu l'ensemble des autres provinces trinitaires qui auront chacune des armoiries « nationales ».

[2] Louis Petit appose aussi cette mention sur la légende entourant le portrait de son oncle, laissant supposer que celui-ci avait rencontré les mêmes difficultés que lui. Cette mention inscrit aussi Louis Petit dans une continuité historique légitimant son action.

[3] Cette mention continue d'être utilisée par les ministres généraux trinitaires, même après que le pape Pie V accéda, le 6 août 1571, au souhait de Bernard Dominici en confirmant l'indépendance de l'ordre vis-à-vis du roi de France.

[4] « Virtus Naturam docta Sinuavit in Arte, Ingenij mirum quo videatur opus. Huc Charitum turbae, vestrique Sedite decoris, Cernite, nobilius nil habet Arca Louis. ».

[5] Knecht (T.), *op. cit.*, p. 44-45.

[6] Nardin (Colonel Louis), *op. cit.*, p. 79 et sqq.

[7] Bernard Dorival a souligné combien la balustrade, le costume et la nudité du fond mettent le visage en valeur. Voir Dorival (Bernard), *Philippe de Champaigne, 1602-1674*, Léonce Laget, Paris, 1976, p.131.

Deux autres portraits furent gravés en 1630, l'un par Théodore Van Thulden (1606-1669), et l'autre, inédit, par Michel Lasne. Le premier, qui connut une fortune intéressante sur laquelle nous reviendrons, montre le ministre debout devant la Vierge intercédant en faveur d'un captif sur le point d'être libéré[1]. Cette position, là où on attendrait le fondateur de l'ordre, Jean de Matha, confirme bien la volonté de Louis Petit de renforcer son pouvoir face à ses détracteurs. Le rayon de lumière qui l'éclaire directement souligne son intention de s'inscrire dans la continuité historique et légitime du fondateur. Bien qu'elle ne soit ni signée ni datée, on peut la rapprocher d'une autre estampe de Michel Lasne, en raison de la similitude des traits de Louis Petit. Elle fut donc très vraisemblablement exécutée en 1630, peut-être avant la série de 1633 reprenant les tableaux ornant les stalles des Mathurins sur lesquelles nous reviendrons plus loin. Ce portrait est peu conforme au type courant qui, pour un clerc, privilégie le buste en médaillon ou le portrait assis. L'incongruité de la représentation est atténuée par la légende qui identifie la scène comme étant *L'image de Notre-Dame du Remède*.

Van Thulden exécuta-t-il cette estampe d'après l'un de ces tableaux ? La légende inscrite dans le cartouche mentionnant « L'image de Notre Dame du Remède, qui se voit en l'église du couvent des Mathurins de l'ordre de la Sainte Trinité, Rédemption des captifs à Paris » le laisserait supposer sans autre certitude. Dans un autre exemple inédit, Michel Lasne s'inspire partiellement de l'estampe de Van Thulden. Pourtant, son parti nous semble beaucoup plus audacieux puisqu'il s'affranchit de l'alibi religieux pour montrer le ministre dans la plénitude de son pouvoir. Debout, appuyé à une table, Louis Petit tend la main gauche dans un geste volontaire. La présence du grand sceau de l'ordre posé sur la table atteste l'autorité du ministre général[2].

Ces estampes soulignent l'énergie déployée par le ministre pour contenir la réforme trinitaire dont l'extension lui apparaissait menacer sa propre autorité. Pourtant, ces marques dérisoires de l'autorité ne pouvaient empêcher l'inévitable. Malgré tous ses efforts, la réforme finit par s'imposer à Cerfroid, en 1633 : il s'agissait de l'application tardive d'un arrêt royal signé le 19 mars 1627, autorisant la réforme trinitaire à régir le couvent de Cerfroid. Louis Petit fut obligé de céder. Il présida le chapitre général de 1635, dans un Cerfroid « occupé » par les réformés. Les travaux se terminèrent par un baiser de paix, teinté d'hypocrisie, échangé entre les deux chefs. En effet, l'un des devoirs du ministre général, tel qu'il avait été énoncé par Bernard Dominici, était la « réformation » de l'ordre, c'est-à-dire l'obligation de favoriser le fonctionnement initial de ses institutions. Les adversaires du ministre ne cessaient de lui opposer le manquement à cette obligation pour le forcer à démissionner ou à s'effacer au profit du cardinal de La Rochefoucauld (1558-1641). Pour en finir avec cette situation, les réformés décidèrent d'obtenir un bref du cardinal pour étendre la réforme à tout l'ordre. Le document fut signé par le pape Urbain VIII (1568-1623/1644) le 24 octobre 1635, mais le ministre général réagit violemment.

Le 1er mars 1636, Louis Petit rédigea un règlement destiné aux Mathurins de Paris pour faire barrage aux tentatives du cardinal. La polémique dura encore deux ans et aboutit à un conseil de réforme composé de feuillants, de Jésuites et de Carmes déchaussés, chargé d'imposer la stricte observance de la règle mitigée. Plus grave encore, ce conseil disposait de toutes les prérogatives ordinaires du ministre général. Louis Petit prit la plume pour défendre ses positions et rappeler les libertés gallicanes et le concordat de 1516. Il écrivit notamment « pour faire connaître à la postérité

---

[1] *Théodore Van Thulden. Un peintre baroque du cercle de Rubens*, cat. exp., Strasbourg/Zwolle/Bois-le-Duc, 1992, p. 137, n°7. Cette planche n'est pas datée mais son rapprochement avec le portrait exécuté par Michel Lasne en 1630, nous permet d'envisager une exécution la même année. Cette estampe serait donc antérieure à la série intitulée *Revelatio ordinis s(anctis) s(i)mæ trinitatis redemptionis captivorum sub innoce(n)tio tertio anno 1198 parisiis*, datée 1633.

[2] Depuis le portrait de Laurent de Médicis peint par Vasari (Florence, musée des Offices), l'utilisation « ... d'une série d'objets, les masques, la lampe, le vase, les inscriptions, explicitant les qualités du modèà la postérité » revêtait une importance particulière. Cf. Pommier (Édouard), *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 90.

la force et la violence qui lui est commise et se conserver en ses droits et pour en faire la poursuite, aussitôt que la liberté en sera rétablie et que la voix lui sera rendue... »[1]. Il se plaignait aussi de ce que la direction de l'ordre était désormais détenue par des religieux appartenant à d'autres ordres. À la fin de l'année 1638, le ministre fit appel à Rome, recours qui resta sans suite.

Le dernier portrait du ministre est connu par une estampe inédite de Jean Couvay (né en 1622- ?), exécutée en 1644 d'après le tableau de Ph(ilippe) Lourdelet, non localisé à ce jour[2]. Âgé de soixante-quatre ans, le ministre offre un visage fatigué. La composition n'est guère originale et correspond au type courant du portrait d'ecclésiastique, largement diffusé depuis ceux que Raphaël (1483-1520) peignit pour Jules II (1503/1513) et Léon X (1513/1521) et qui inspirèrent tant d'artistes de Titien (vers 1490-1576) jusqu'à Francis Bacon (1909-1992). Sans doute peut-on aussi y déceler de cette subtile élégance de Van Dyck qui s'exprime dans le portrait d'*Un Aristocrate génois avec deux enfants* (1625/27) ou au portrait de *Jean-Charles della Faille* (1629).

Quelle est, en effet, la raison qui prévalait à l'exécution de tant d'estampes ? Etaient-elles destinées à être diffusées dans l'ensemble de l'ordre pour rappeler l'existence du ministre général ? Devaient-elles plutôt orner les planches d'ouvrages présentant l'action de l'institution ? Ces questions méritent des réponses que le cadre de ce travail ne nous a pas permis de résoudre. Toutefois, on observe que de nombreux portraits furent exécutés à partir de modèles anciens affirmant la continuité historique du pouvoir.

Deux ans après le portrait de Lourdelet, en 1646, Louis Petit, fatigué par des années de lutte au sein de l'ordre, proposa un concordat à la branche réformée qui l'accepta. Malgré les difficultés qui l'assaillaient, Louis Petit intervint auprès du roi pour que celui-ci appuyât sa demande concernant la sanctification des fondateurs. On se souvient que le culte des fondateurs était autorisé dans l'ordre depuis le ministère d'Allard. Le ministre général dépêcha son secrétaire, Claude Ralle, à la cour. À la suite de cette visite, le roi Louis XIV fit rédiger ce courrier :

Paris, 1er janvier 1650 »[3].

« Très sainct Père,

La saincteté de vie et miracles évidents des Pères Jean de la Mathe et Félix de Valois, fondateurs de l'Ordre de la Très-Saincte-Trinité, natifs de mes royaumes et Estats, m'oblige avec mon peuple de supplier Votre Saincteté de les inscrire au catalogue des saincts, que notre Mère l'Eglise reconnaît, puisque ce n'est que pour prendre en moi la meilleure part de l'obligation des peuples et particulièrement de mes sujets, qui vous auront avec moi une extraordinaire obligation lorsqu'ils verront, par le zèle de Votre Saincteté, leurs souhaits accomplis et leurs désirs satisfaits, en l'effet de la canonisation de ces deux astres, qu'ils regardent déjà comme leur refuge assuré en leurs nécessités spirituelles, me confiant que Votre Saincteté favorisera ma prière, en s'assurant que j'en conserverai toute la vie un vif ressentiment.

Votre très obéissant fils aîné,

Louis .

---

[1] Knecht (T.), *op. cit.*, p. 45.

[2] Cet artiste reste méconnu. On le croise en 1648, en qualité de témoin au mariage de Pierre Bonnier, où il se présente comme maître peintre. Michel de Marolles le mentionne dans sa liste des « Peintres de peu de nom mais pourtant de mérite ». Cf. Janneau (Guillaume), La peinture française au XVIIe siècle, Genève, Pierre Cailler, 1965, p. 100. Cette estampe constitue donc un élément à prendre en compte pour entreprendre la biographie de cet artiste.

[3] Le père Calixte de la Providence publie l'intégralité de ces courriers et de celui du 20 juillet 1677 dans son ouvrage consacré à saint Félix de Valois, p. 230-323. Ce courrier fut rédigé avant le règne personnel du souverain. C'est sans doute le cardinal Mazarin qui le rédigea.

La démarche relevait de la plus fine politique. L'appui royal était sollicité en mettant en valeur la personne de Félix de Valois. En outre, si la procédure réussissait, le succès de l'entreprise permettait de conforter l'autorité du ministre général. Louis Petit ne connut pas l'aboutissement de son projet : il s'éteignit le 5 octobre 1652, tandis que l'affaire suivait son cours à Rome. Claude Ralle (1652/1654) lui succéda.

Claude Ralle (1652/1654)

L'élection du secrétaire de Louis Petit était sans doute révélatrice d'une volonté de continuité dans la politique de l'ordre, mais peut-être plus encore du désir de choisir un ministre de transition. Sa physionomie n'est connue par aucun portrait. Il tenta de rapprocher les points de vue des deux branches françaises, mais sa mort interrompit les tractations.

Le calme au sein de l'ordre n'était pas encore revenu au moment où un événement incroyable se produisit. Les restes de Jean de Matha reposaient dans le couvent romain de Saint-Thomas-in-Formis. Or, dans la nuit du 19 au 20 mars 1655 deux trinitaires chaussés espagnols, José Vidal et Gonzalez de Medina, s'en emparèrent pour les transférer à Madrid. Rien ne permet de considérer qu'il s'agissait là d'une réponse à la démarche entreprise par le ministre général en vue de sanctifier le fondateur.

Pierre Mercier (1655/1683)

Le père Pierre Mercier fut élu quelques mois après la mort de Claude Ralle. Il demanda la confirmation de son élection au pape Alexandre VII (1655/1667) qui répondit en exigeant que le chapitre général devait se réunir à Rome. Le cardinal de Mazarin (1602-1661) refusa aux Trinitaires français de déplacer, ce qui sauva l'élection de Pierre Mercier. Malgré cette absence, les religieux espagnols et italiens, bénéficiant de l'appui du pape, votèrent des constitutions qui prirent le nom de « constitutions alexandrines », le 2 janvier 1658. Dès lors, le ministre général, les définiteurs et le procurateur général devaient être élus par les représentants de toutes les provinces[1].

Le nouveau ministre général s'inscrivait dans la même ligne que Louis Petit. Reprenant l'idée du concordat que ce dernier avait proposé aux réformés en 1646, le père Mercier en proposa, avec l'aide de l'évêque de Meaux, une nouvelle rédaction, le 21 juin 1659. Le texte fut enregistré par le Conseil du roi le 16 février 1661, mettant ainsi un terme aux troubles qui déchiraient l'ordre depuis le début du siècle. La démarche entamée par Louis Petit aboutissait enfin. En outre, vingt-sept ans après son premier courrier, le roi Louis XIV, à la demande du père Mercier, adressa au pape Innocent XI (1676-1689) une lettre le remerciant de son intervention et lui demanda d'insérer le nom des fondateurs dans le bréviaire romain[2] :

> « Très Saint-Père,
>
> Le Père Mercier, conseiller en nos conseils, général de tout l'Ordre de la Sainte-Trinité et rédemption des captifs, nous a informé de la bonté que votre béatitude a eue d'accorder aux prières des religieux français de cet Ordre, qui sont à Rome, que l'office de Sainct Jean de la Mathe et de Sainct Félix de Valois, qui en sont fondateurs, se fist en l'estendue de nos états. Mais parce que cet Ordre ayant commencé en France s'est depuis respendu par toute l'Europe, ledit Père Général, dont l'autorité s'estend à toute la chrestienté, a creü que le culte de ces deux grands saincts ne devoit

[1] Knecht (T.), *op. cit.*, p. 57.

[2] Le culte des fondateurs sera étendu à toute l'Église en 1694.

point avoir d'autres bornes. C'est pourquoy il a supplié Vostre Saincteté d'avoir pour agréable que l'office en soit inséré dans le bréviaire et calendrier romains, pour estre récité universellement par toute l'Église. Dans cette veüe, il nous a demandé nostre intercession auprès de vostre béatitude, et nous la lui donnons d'autant plus volontiers qu'outre la connoissance que nous avons de son mérite personnel, il nous a semblé qu'il procure une chose qui concerne sa charge, et qui est digne de la piété de Vostre Saincteté. Nous y devons mesme prendre quelque part pour nostre propre intéretz, puisque l'un de ces Saincts estoit de la race royale des Valois, et l'autre d'une illustre famille de France. Nous espérons donc que Vostre Saincteté voudra bien nous traiter aussi favorablement en cela que fist notre Saint-Père le pape Clément X, d'heureuse mémoire, qui, à nostre instance, ordonna que ces saincts fussent mis au martyrologe. Et nous remettant encore à ce que vous représentera là-dessus notre cousin le duc d'Estrée, notre ambassadeur extra-ordinaire auprès de Vostre Saincteté, qui luy présentera cette lettre ; nous ne la ferons pas plus longue que pour prier Dieu, très Sainct-Père, qu'il conserve longues et heureuses années à Vostre Saincteté, pour le bon gouvernement de son Eglise.

Vostre dévot fils le roy de France et de Navarre,

Louis.

Escrit à Versailles, le 20e jour de juillet 1677. »[1]

La physionomie du père Mercier âgé est connu par une estampe de Balthasar Moncornet, reprise plus tard par Étienne-Jehandier Desrochers[2]. Elle fut gravée en 1655, au moment de l'élection du religieux à la charge de ministre général, alors qu'il était âgé de quarante ans. Le travail de Balthasar Moncornet se caractérise par un dessin très précis qu'il savait mettre au service de l'exécution de très nombreux portraits.

Dans le portrait du père Mercier, une scène de rachat de captifs est figurée au second plan, souvenir d'un voyage de rédemption organisé en Barbarie. L'année de publication, 1661, est à mettre en relation avec le succès enregistré par le ministre qui vit la réconciliation des deux branches françaises. La commande du portrait de Louis Petit et de celui de Pierre Mercier souligne l'hommage de ce dernier envers ce prédécesseur qui, après avoir tant lutté pour se maintenir à la tête de son ordre, lui avait ouvert la voie du rapprochement entre les deux obédiences. Toutefois, la volonté de s'inscrire dans une continuité historique n'était sans doute pas exempte du propos.

Si la paix semblait revenue au sein de l'ordre, la situation financière, en revanche, devenait préoccupante. En effet, l'assemblée provinciale, tenue à Saint-Rémy-de- Provence en 1666, rappela que les ministres des hospices et des petites maisons ne devaient pas quitter leur fonction tant que les emprunts n'étaient pas réglés[3]. De plus, l'organisation des chapitres provinciaux devait être coûteuse, car les dispositions de la deuxième section des ordonnances du chapitre provincial de 1672 prévoyaient que, lorsque l'organisation se déroulait à Saint-Rémy-de-Provence, les couvents de La Verdière, de La Cadière, du Muy et de Saint-Pons (tous situés dans le Var) devaient contribuer à hauteur de 4 livres 10 sols aux finances de ce chapitre[4]. L'importance des couvents transparaît dans les dispositions du chapitre de 1672 qui stipulent que l'élection des ministres devait se faire selon un ordre très précis : Tarascon, Lambesc, Saint-Rémy-de-Provence, Marseille, puis

---

[1] Voir note 1 page p. 137.

[2] Cette estampe fit sans doute partie d'une série à laquelle appartenait celle représentant François Petit, dont nous avons parlé plus haut.

[3] Doc. 50 H 13, Archives départementales des Bouches-du-Rhône.

[4] *Idem*.

Arles. Intervenait ensuite l'élection des ministres régissant les petits couvents ou hospices : La Cadière, La Verdière et Saint-Pons[1].

Les assemblées ou les chapitres provinciaux se tenaient alternativement dans les différentes maisons de la province, comme on le voyait dans la province réformée de Provence[2]. Le chapitre provincial de 1666 se tint à Lambesc, celui de 1672 à Marseille, car le couvent de Saint-Rémy-de-Provence lui laissa sa place. L'assemblée provinciale de 1666 s'était tenue au couvent de Saint-Rémy-de-Provence, celle de 1672 au couvent de Saint-Pons. Soulignons que les chapitres provinciaux et les assemblées provinciales se tenaient les mêmes années.

Reflet des tensions apaisées, la commande de portrait par les ministres généraux se raréfiait. La physionomie du ministre général nous est aussi connue par un tableau conservé au musée Bossuet de Meaux. Il a été peint en 1679 par Gabriel Revel (1643-1712), et représente Pierre Mercier devant une fenêtre laissée béante par le rideau relevé qui laisse apercevoir un navire quittant le port[3]. Le peintre semble s'être inspiré de la gravure de Balthasar Moncornet pour représenter son personnage, lui-même inspiré du portrait du père Louis Petit exécuté par Lourdelet. Le visage marqué par les lèvres pincées accuse le poids des ans. Devant lui, sur une table, est posée une bourse ouverte, d'où s'échappent des pièces de monnaie rappelant les voyages de rédemption que le ministre a effectués. On remarque aussi un petit sceau.

Eustache Tessier (1688/1693) et Grégoire de La Forge (1693/1704/1706) : la scission de l'ordre

L'élection d'Eustache Tessier marque le début d'une scission qui affecta l'ordre durant pratiquement une vingtaine d'année. Ne respectant pas les « constitutions alexandrines », l'élection du ministre général ne fut pas confirmée par le pape Innocent XI (1676/1689). En attendant une élection conforme, Eustache Tessier devait porter le titre de vicaire général. Or, les problèmes politiques (Louis XIV avait publié les « Quatre articles », base du gallicanisme, et refusait aux Trinitaires français de se rendre au chapitre du 11 février 1688 organisé à Rome) attisent le conflit. Le pape demanda aux frères espagnols et italiens de désigner un ministre général, ce fut Antoine Péguerolles (1688/1696) puis Joseph de Tolède (1696/1700) qui gérèrent les provinces d'Espagne, du Portugal et d'Italie.

À Rome, les différentes branches trinitaires possédaient plusieurs établissements : Saint-Chrysogone, Santa Francesca Romana, Santa-Maria-alle-Fornaci, San Stefano in Trullo et Santa Marta dans l'enceinte du Vatican. Dans les Etats de l'Eglise, les déchaussés reprirent, dans les premières années du XVIIIe siècle, deux établissements appartenant précédemment à d'autres ordres, l'un sur le Monte Cavo[4], dans un ermitage construit au sommet de l'un des Monts Albains, l'autre à Forlì, ville située entre Bologne et Rimini, en 1717.

Eustache Tessier et son successeur exercèrent leur mission sur les seuls couvents français. Face aux dissensions relatées précédemment, le chapitre général, tenu le 23 mai 1696 sous la direction de Grégoire de La Forge, apparut comme une rodomontade. Il fut décrit par les

---

[1] Ce mode d'élection est en contradiction avec l'esprit de la règle stipulant que ce sont les frères des maisons qui procèdent à l'élection de leur ministre.

[2] Doc. 50 H 13, Archives départementales des Bouches-du-Rhône.

[3] Nous remercions M. Dominique Brême d'avoir bien voulu nous communiquer cette information. Cf. au sujet de l'artiste : Brême (Dominique), « Gabriel Revel (1643-1712) : quelques problèmes d'esthétique, d'iconographie et de style », *Mémoires de la fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne*, 1998, t. 43, p. 59-92, ill.

[4] Lors de la dotation initiale du couvent de Saint-Thomas-in-Formis, des tours situées sur les Monts Albains avaient déjà été données aux Trinitaires.

participants « comme le plus célèbre et le plus nombreux que tous les précédents » parce que « les provinces de Provence et de Languedoc s'y trouvent réunies avec celles de France, Champagne, Picardie et Normandie »[1]. Or, ce constat « triomphal » ne parvenait pas à masquer la réalité, à savoir l'absence des autres provinces. Le conflit prit fin, en 1704, lorsque Philippe V (1683-1700/1746) monta sur le trône d'Espagne, après la guerre de succession d'Espagne. Dès lors, Grégoire de La Forge put reprendre la gestion de la totalité de l'ordre jusqu'à sa mort, intervenue en 1706[2].

Par ailleurs, nous connaissons, grâce aux estampes, la physionomie des deux ministres. Le premier portrait a été gravé par Etienne Gantrel (1646-1706) et le second par Gérard Edelinck (1640-1707)[3]. Sans doute perdus, ils furent exécutés d'après les tableaux d'André Bouys (1656-1740). Cet artiste, qui exerçait son talent dans les portraits, mais aussi dans les scènes de genre et les natures mortes, avait fait son apprentissage chez François de Troy (1645-1730).

La fin de l'ordre en France

Quelle fut l'évolution de l'ordre après le rétablissement du pouvoir du ministre général ? Si l'apaisement régnait à nouveau dans l'ordre, le relâchement de la discipline continuait d'en ternir l'image. Déjà à la fin du XVIIe siècle, le ministre du couvent d'Étampes, Nicolas Pochart, avait défrayé la chronique, en raison de ses prouesses amoureuses qui s'exerçaient aux dépens des bourgeois de la ville[4]. La situation se dégrada dès la fin de la Régence (1723) puis empira durant les premières années du règne de Louis XV.

Dès 1723, la rumeur publique prit les Trinitaires comme cible, comme en témoigne une satire diffusée à Lyon en patois[5] :

Que dirans no donc de bon	Que dirions-nous donc de bon
De los Trinitairos ?	des Trinitaires ?
Toujours avouay de rads fonds,	Toujours avaient de modestes fonds,
S'en vont cheu los corsairos ;	S'en vont chez les corsaires ;
Puis, san peta lieus rançons	Puis, sans réclamer les rançons
Qui n'en vont diablement long.	Qui s'en vont diablement loin.

S'agissait-il de critiques sans fondements ? Force est de constater le contraire. En Bretagne, dans les années 1760, les religieux de Rieux firent part de leur volonté d'être sécularisés[6]. Il s'agissait là de revendications lentement mûries. En 1725, ils avaient cessé de manger au réfectoire, invitant même des femmes à leur table. Dix ans plus tard, ils refusaient de se faire appeler pères ou frères, préférant le vocable de Monsieur. En 1742, ils firent abattre le cloître. Ils cessèrent même de porter le froc en 1755. Enfin, en 1761, ils firent aménager des cheminées dans leur cellule, délaissant l'usage commun du chauffoir[7].

---

[1] Doc. 50 H 12, Archives départementales des Bouches-du-Rhône. Ce document est inédit.

[2] Knecht (T.), *op. cit.*, p. 58.

[3] *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, cat. exp., Nantes/Toulouse, 1997, p. 285.

[4] Deslandres (P.), *op. cit.*, t. I, p. 503-504.

[5] Les Trinitaires étaient présents dans cette ville depuis 1658. La traduction est de l'auteur.

[6] Le Mené (Jean-Marie), *Histoire archéologique, féodale et religieuse des paroisses du diocèse de Vannes*, 1ère éd. 891/94, Marseille, Laffitte Reprints, 1982, p. 303.

[7] Le Cler (Georges), « Le couvent des Trinitaires de Rieux », *Les Informations*, 21 décembre 1988.

Un autre exemple significatif se trouve en Artois. Henry-Joseph Laurens, attaché au couvent d'Arras, était réputé pour ses ouvrages légers. Il succomba aux charmes d'une religieuse de Saint-Julien, et s'enfuit avec une somme de vingt mille livres qu'elle avait soustraite à la cassette de son couvent.

Faut-il voir dans ces circonstances pénibles l'origine de la décision qui, en 1763, conduisit à confier au collège Louis-le-Grand, à Paris, l'accueil des réunions de l'Université précédemment dévolues au couvent des Mathurins ? L'article de l'*Encyclopédie* consacré aux Trinitaires contribua aussi à la baisse d'estime ambiante. Il répandait quelques erreurs en faisant naître l'ordre sous le pontificat d'Innocent II (1130/1143). Les auteurs rejetaient l'ascendance royale de Félix, prétextant que la maison de Valois ne prenait naissance qu'un siècle après sa mort. Ils restaient très vagues sur les réformes du XVIe siècle, où ils ne voyaient qu'un changement de vêtements et de mode de vie, et ne mentionnaient pas l'existence de Jean-Baptiste de la Conception, le fondateur de la déchausse espagnole. Enfin, les auteurs restaient également très discrets sur les rachats effectués par les Trinitaires[1].

Il existait aussi des foyers de résistance à ce relâchement. En effet, l'un des ministres de maison les plus singuliers du XVIIIe siècle se nomme François Torchon-Desmarais (1736-1808). Il était le fruit des amours de Louis XV et d'une des dames d'atour de la reine Marie Leszczynska Le 26 février 1771, il prit en charge le couvent de Régniowez, sur le plateau de Rocroi (Ardennes)[2]. Eduqué par les religieux de Paris, il réussit à faire de ce couvent, qui n'était plus qu'un titre depuis la guerre de Cent Ans, une maison prospère. Il paraît peu improbable que le roi Louis XVI, neveu de Torchon-Desmarais, vint visiter la maison comme on le trouve sous la plume de certains auteurs[3]. Ce dernier porta un intérêt particulier à l'éducation des enfants, et le souvenir de son action reste encore présent de nos jours sous la forme d'un arbre, aujourd'hui deux fois centenaire, qu'il planta lui-même. Une plaque commémorant son action y est toujours fixée.

François Torchon-Desmarais se consacra aussi au problème du temps en publiant, en 1800, un *Projet pour le parachèvement du Louvre*. Hormis cet exemple tardif, la production intellectuelle des Trinitaires français au XVIIIe siècle reste peu développée. Il faut pourtant citer les travaux du père Antoine Constantin, docteur de la Faculté d'Aix-en-Provence, qui fut le premier à publier une *Farmacopée* en langue provençale.

Puisque les ordres religieux en général, et les Trinitaires en particulier, ne parvenaient plus à se réformer par eux-mêmes, le gouvernement royal se décida à intervenir. Le 9 avril 1736, le roi obligea les congrégations à tenir deux registres consignant les vêtures, noviciats et professions. Ces consignes furent annoncées à la communauté trinitaire le 29 mars 1737 par le révérend père prieur Félix Leclercq, lors d'un chapitre général. Grâce à la tenue de ces registres, on peut connaître l'état des vocations en France sur quelques années. Seulement quatre novices furent accueillis en 1737, deux en 1745, deux en 1746, trois en 1747, un en 1751, un en 1752, deux en 1754, et trois en 1755. Encore faut-il retrancher de ce maigre recrutement trois désistements. Les jeunes recrues venaient essentiellement de la région de Soissons, du canton de Neuilly-Saint-Front, mais trois étaient originaires de Lyon, un d'Arras, un de Rouen, un de Bapaume (Pas-de-Calais), et un de Paris. Les vœux étaient contresignés par des personnes extérieures au couvent, comme on le voit pour ceux de

---

[1] *Encyclopédie*, t. XVI, Paris, 1765, p. 644-645.

[2] Or, le couvent avait été apparemment supprimé lors du chapitre national de 1768, pour être réuni à celui d'Arras, voir Deslandres (P.), *op. cit.*, t. I, p. 450.

[3] Valynseele (J.) et Brun (C.), *Les bâtards de Louis XV et leur descendance*, Paris, Librairie académique Perrin, 1992, p. 37-40.

Jacques Séguin, validés par les signatures de Charles Jabot, directeur des Postes de Gandelu, de Barthélémy Joachim Demelun, seigneur de Brumetz et de Joseph Livus, curé de Damard (Aisne)[1].

Cependant, la déliquescence des institutions religieuses se poursuivait, contraignant le pouvoir royal français à y mettre bon ordre. Un édit de Louis XV, pris à Versailles en mars 1768, prescrivit de ne conserver qu'un couvent dans les villes qui en possédaient deux, comportant chacun moins de huit religieux, hormis le supérieur. En outre, le document stipulait l'âge à partir duquel les vœux devaient être prononcés : vingt-et-un ans pour les hommes, dix-huit ans pour les femmes.

Les Trinitaires étaient concernés par ce texte et organisèrent un chapitre national pour entériner les décisions royales[2]. Plusieurs dispositions furent prises à cette occasion. De nombreux couvents furent réunis à des maisons plus importantes, sans tenir compte de l'organisation interne de l'ordre[3]. Il s'agissait sans doute d'entériner une évolution qui s'observe durant tout le XVIIIe siècle[4]. Plus importante encore était la décision d'instituer, en 1768, la congrégation des chanoines réguliers de la Très Sainte Trinité, réunissant les réformés et des chaussés, mais seulement limitée à la France. Deux ans plus tard, en 1771, les couvents déchaussés les rejoindront. Cette transformation s'effectua sous le ministère de François-Maurice Pichault (1765/1780) qui fut inhumé dans le chœur du couvent parisien[5].

Les prescriptions royales de 1768 furent appliquées progressivement, car, dès son accession au trône, Louis XVI dû confirmer les dispositions prises par son prédécesseur par un édit du 1er février 1774. Ce ne fut d'ailleurs que trois ans plus tard, en 1777, que les réformés de Marseille rejoignirent la communauté déchaussée de La Palud, installée dans un quartier périphérique de la ville. Or, cette réorganisation ne réussit pas à freiner la fermeture des maisons puisque le couvent de la Palud fut finalement supprimé le 3 juin 1778[6]. Les Trinitaires français perdaient ainsi leur seule maison d'importance située sur la façade méditerranéenne du royaume.

L'état de dégradation de l'ordre, tant d'un point de vue moral que financier, contribua fortement à ternir son image dans l'esprit des fidèles français. Dans ces conditions, on peut considérer que la Révolution française ne fit que lui porter le coup de grâce. Il est vrai qu'elle reprit l'idée de libération de l'esclavage prônée par les Trinitaires, en développant un concept laïc

---

[1] Bailliage de Château-Thierry, le couvent de Cerfroid 1737-1779, doc. 51, Arch. dép. de l'Aisne. Document inédit.

[2] Les Trinitaires furent donc l'un des premiers ordres à subir les conséquences de l'édit de 1768. Loménie de Brienne (1727-1794) exigea même que l'ancienne observance et la réforme fussent réunies au sein d'une seule congrégation. Un édit du Conseil d'État ordonna la tenue d'un chapitre général à Aix-en-Provence, en présence de l'évêque de Meaux, La Marthonie de La Caressade, qui jouait le rôle de commissaire du roi. Cette intrusion dans leurs affaires fut mal ressentie par les trinitaires, ce qui provoqua la rédaction d'un nouvel arrêt, ordonnant que chaque chapitre provincial nommât un représentant qui devait se joindre aux Mathurins de la stricte observance, en compagnie des membres du chapitre de Cerfroid. Voir Prat (J.-M.,), *op. cit.*, p. 204-205.

[3] Coupvray, La Villette, Silvelle sont réunis à Meaux ; Le Faÿ et Pontarmé à Clermont-de-l'Oise ; Chelles et la moitié des revenus de la Perrine à Verberie (l'autre moitié à Rouen) ; Taillebourg et Le Rouvray à Étampes ; La Gloire-Dieu à Troyes et à Bar-sur-Seine ; Grandpré, La Veuve et Soudé à Châlons-en-Champagne ; Vitry-en-Perthois à Metz ; Régniowez à Arras ; Beauvoir-sur-Mer est partagé entre Rieux, Châteaubriant et Sarzeau ; Terraube à Toulouse ; Limoux à Castres ; Saint-Gaudens à Cordes ; Narbonne à Montpellier (ou *vice-versa*) ; La Poultière à Mortagne-au-Perche ; Caillouet à Gisors ; Pontoise à Paris ; Limon, Dinan et Dinard à Lyon ; Digne à Marseille ; La Verdière à Lambesc et La Mothe-du-Caire à Aix-en-Provence. Voir Deslandres (P.), *op. cit.*, t. I, p. 450-451.

[4] D'autres causes intervinrent aussi dans la suppression des couvents. En 1713, la Sacrée Congrégation supprima celui d'Avignon. Le célèbre père Bridaine, immortalisé par la fameuse opérette *Les Mousquetaires au couvent*, organisa des quêtes destinées à achever la partie droite de la façade de l'hôpital Sainte-Marthe, voir Girard (Joseph), *Évocation du vieil Avignon*, Paris, Les éditions de Minuit, 1958, p. 307. Autre exemple, l'établissement du Muy (Var) fut transféré à Aix-en-Provence en 1726. Or, cette dernière maison, installée rue des Chapeliers, ne survécut pas non plus à ses difficultés financières liées au manque d'aumônes, et en 1770, elle fut finalement réunie au couvent déchaussé de la même localité.

[5] Millin (A.-L.), *op. cit.*, pl. IV.

[6] 52 H 80, registre, Arch. dép. des Bouches-du-Rhône.

s'opposant au principe religieux, mais en conservant les mêmes couleurs symboliques : bleu, blanc et rouge.

L'ordre en Europe centrale

Autriche, Bohême et Hongrie

L'installation de l'ordre en Europe de l'Est est tardive, alors que les deux ennemis de l'Église catholique, les Turcs et les Protestants, constituaient une menace permanente. Si la reconquête des esprits semblait gagnée, la lutte contre les Ottomans demandait encore de nombreux efforts[1]. Concernant les implantations trinitaires en Europe centrale, le même constat que celui observé pour l'Espagne médiévale s'impose : elles suivent la progression de la reconquête autrichienne et polonaise sur les Turcs.

Réunies au sein d'une même entité politique depuis la conquête de la Hongrie, l'Autriche et la Bohême connurent des difficultés de nature différente : menaces ottomanes pour la première, troubles religieux pour la seconde. Cependant, la victoire de la Montagne Blanche en 1620, que gagna Ferdinand II (1578-1619/1637) sur la Bohême protestante, marque le début de la reprise en main du pays par les élites catholiques, et la fin de la guerre de Trente Ans (1648) donna le signal d'un élan missionnaire à travers l'Europe visant à l'éradication du protestantisme[2].

Après avoir vaincu le royaume de Hongrie, les armées ottomanes parvinrent aux portes de Vienne. La situation de la capitale était telle que toute l'Europe s'en émut, à l'instar de la reine Christine de Suède (1626-1632/1654-1689) qui prononça ces paroles comme une incantation : « pour sauver Vienne, il faudrait un miracle aussi grand que celui de la Mer Rouge ». Le roi de Pologne, Jean Sobieski III (1674/1696), mais aussi le duc de Lorraine, Charles V (1643-1675/1690) [3], assistèrent l'empereur en 1683. La ville fut sauvée d'extrême justesse. La victoire connut un tel retentissement qu'elle donna lieu à l'édition de médailles commémoratives montrant la fuite de l'armée ennemie en 1683, comme celle exécutée par Anton Meysbuch (XVIIe siècle).

Sitôt la victoire de Vienne assurée, les Autrichiens se préoccupèrent du sort de la Hongrie et des territoires qui lui étaient soumis avant l'invasion turque : Slovaquie, Transylvanie et Banat. La reconquête du pays se fit en quelques années, à partir de 1684 avec la prise de Pest, en Hongrie septentrionale. En juin 1686, Buda, le « bouclier de l'Islam »[4], fut reprise par le duc de Lorraine, Charles V. En 1687, la victoire de Mohács, revanche sur la défaite de 1526 qui eut lieu au même endroit, ouvrait les portes de Belgrade (1688) et de la Macédoine (1689). Dès lors, l'empereur Léopold Ier (1640-1658/1705) commença de reprendre la Hongrie en main grâce à l'armée et aux jésuites.

La première implantation trinitaire sur les terres des Habsbourg eut lieu à Vienne, ce qui explique que tous les couvents d'Autriche et de Hongrie considéraient celui de Vienne comme leur

---

[1] On peut en effet nuancer les propos de certains auteurs qui estiment que l'homme baroque ne considère plus la croisade, la « guerre sainte », ou même la lutte contre les Turcs, comme l'une de ses priorités. Voir Dubois (Claude-Gilbert), *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, PUF/écriture, 1995, p. 108.

[2] Châtellier (L.), *op. cit.*, p. 61 et Kecskeméti (Karoly), « Les constantes et les variations de la géographie religieuse dans l'Europe du Centre-Est (Xe-XVIIIe siècles) », *Études Danubiennes*, t. II, n°2, 2e semestre 1986, p. 96.

[3] La participation de Charles V à la lutte contre les Ottomans a fait l'objet d'une publication. Voir Gaber (Stéphane), *Et Charles V arrêta la marche des Turcs ... Un Lorrain sauveur de l'Occident chrétien*, Presses universitaires de Nancy/ éditions Serpenoise, 1986, 159 pages.

[4] Castellan (G.), *op. cit.*, p. 195.

maison mère[1] (et non pas Cerfroid). Les premiers religieux qui fondèrent cet établissement venaient d'Espagne ou de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. Le chapitre général de la branche déchaussée, qui se tint à Tolède le 30 avril 1695, confirma canoniquement la fondation. Le premier ministre de la maison, le père Joseph des Anges, nommé aussi à cette occasion, exerça la charge de commissaire général pour l'Autriche et la Hongrie. Tout comme on l'avait vu en Espagne quatre siècles plus tôt, les trinitaires surent bénéficier en Hongrie des conditions favorables à la floraison des ordres religieux. Mais ils participèrent également à la lutte contre le protestantisme.

Dans la Hongrie du XVIIe siècle en passe d'être reconquise entièrement, les efforts de la Contre-Réforme renforcèrent l'influence des catholiques, mais sans parvenir à rétablir l'unité confessionnelle du pays[2]. Pour tenter d'atteindre ce résultat, le concile de Nagyszombat (aujourd'hui Trnava, Slovaquie) qui se tint en 1610, reprit les dispositions du concile de Trente. La ville était alors la résidence provisoire de l'archevêque d'Esztergom. Au début du XVIIe siècle, Trnava prit une importance considérable. Le cardinal Péter Pázmány (1570-1637), figure marquante de la catholicité hongroise, y occupa la charge d'archévêque. Son œuvre immense fut à l'origine de la conversion de nombreux nobles de Haute-Hongrie et de Transdanubie. En 1635, il fonda à Trnava la première université hongroise qui fut transférée à Budapest à la fin du siècle suivant.

L'éradication du protestantisme fut la conséquence paradoxale de la loi sur la liberté religieuse, adoptée en 1647. Elle aboutit à un recul du protestantisme qui, après le décret de 1681, ne fut plus pratiqué que dans quelques régions. Le clergé propagea le culte de la Vierge et des saints hongrois, afin de toucher les fidèles les plus modestes. De nouveaux lieux de pèlerinage furent proposés à la dévotion populaire comme celui de Kiscelli (en banlieue de Budapest), dédié à la Vierge de Mariazell et placé sous le patronage de l'ordre. Ce mouvement de reconquête des âmes favorisa l'exceptionnelle vague de construction d'églises[3]. À Eger comme à Esztergom, la reconstruction catholique se poursuivit jusqu'au XIXe siècle. En 1683, elle prit à Eger l'aspect d'une véritable croisade[4]. Quelques poches de résistance subsistèrent néanmoins, comme à Sárospatak (nord de la Hongrie) où la présence protestante demeurait importante. Les Trinitaires participèrent aussi à cette lutte contre le protestantisme par l'enseignement, la plupart de leurs maisons abritant des collèges.

La situation dans les autres provinces hongroises se révélait moins critique. En Croatie, la Réforme ne s'était jamais implantée de façon durable[5]. De même, la Slovaquie avait été moins touchée par le hussitisme que les Pays tchèques, ce qui avait permis à l'Église catholique de conserver ses structures[6]. Illustration de ce constat, les Trinitaires ne possédèrent aucun couvent en Croatie, et seulement deux en Slovaquie.

Au XVIIIe siècle, lorsque l'ordre s'installa en Slovaquie, les villes connurent un accroissement de population dû notamment à la reconquête sur les musulmans. Bratislava, avec 28 700 habitants,

---

[1] Fallenbüchl (Ferenc), *A Rabváltó Trinitárius szerzetesek magyarországon*, Budapest, Stephaneum Nyomda, 1940, p. 17.

[2] Il existait un fort pourcentage de protestants en Transylvanie, principauté qui sut respecter les différentes confessions.

[3] La conversion des populations était facilitée par le financement d'un nouveau réseau d'églises décidé par des mesures gouvernementales : un fonds public (la *cassa parochorum*) ainsi que des organismes (les offices du bâtiment) fonctionnant en relation avec les évêchés, voir Marosi (Ernö), « La belle ouvrage des croyants », *Monuments historiques, la Hongrie*, mars-avril 1996, n°201, p. 48.

[4] Châtellier (L.), *op. cit*., p. 61 et 102.

[5] Kecskeméti (K.), « Les constantes ...», *op. cit*., p. 96.

[6] Ducreux (Marie-Elisabeth), « La situation religieuse dans les pays tchèques à la fin du XVIe siècle », *Etudes Danubiennes*, t. II, n°2, 2e semestre, p.122.

était la ville la plus peuplée de Slovaquie, tandis que Komarov en dénombrait 10 000 et Trnava 5 000 environ[1].

Aussitôt après la fondation viennoise, Georges Széchenyi reçut une délégation trinitaire à Bratislava, en 1693. Le but de l'entrevue était de proposer de nouvelles installations dans l'empire[2]. Une maison fut fondée à Illava (Slovaquie), le 20 février 1694, pour abriter un collège de philosophie. Son emplacement initial, situé hors des murailles de la ville, ne convenait pas aux religieux. Un incendie, provoqué vraisemblablement par les protestants, nombreux en cette ville, les incita à rechercher un nouveau site. En 1697, la décision fut prise de transférer le collège à Bratislava, en attendant qu'un nouvel établissement fut trouvé, ce qui intervint en juin de la même année[3]. Le transfert du collège de philosophie d'Illava à Bratislava eut lieu le 19 novembre 1697. La ville, ancienne capitale royale des souverains hongrois connue sous le nom de Poszony, était alors une cité provinciale qui avait abrité une importante communauté protestante. Le couvent fut d'ailleurs construit en partie sur un ancien cimetière protestant.

Les frères eurent quelques difficultés à s'installer à Sárospatak, cité libérée des Turcs en 1687. Il est vrai que la localité était située à l'écart des grandes voies de communications. Toutefois, la petite ville devint l'une des résidences du prince François II Rákoczi (1676-1735) qui fut à l'origine de la fondation trinitaire. Sa sœur, Julia Borbála, épouse de Gobert Aspremont, l'aida dans ce projet. La présence d'un collège catholique était vitale, car la localité possédait un collège calviniste doté d'une excellente réputation, grâce notamment à l'enseignement de Jean Comenius qui y professa de 1650 à 1654. Les religieux de Vienne se rendirent à Sárospatak en 1693, mais, n'ayant pas obtenu la confirmation royale, ils s'en retournèrent. Ils ne reviendront à Sárospatak qu'en 1728[4].

➜ 17. Sárospatak (Hongrie). L'ancien couvent des Trinitaires déchaussés.

Les religieux eurent davantage de chance à Eger. La ville, siège d'un évêché important, devint le symbole du développement de l'art de la Contre-Réforme en Europe orientale. Les trinitaires s'y fixèrent, en 1717, après des discussions entre Gábor Erdödy, évêque de Vienne, et István Telekesy, évêque d'Eger, qui facilitèrent leur venue. Ils eurent le choix de prendre en charge soit la petite église Saint-Joseph, basse et humide, datant de l'époque turque, soit la chapelle de la Sainte Trinité, située en dehors de la ville. Ils choisirent cette dernière en raison de sa dédicace. Erigée après l'épidémie de peste qui sévit en 1709, elle avait été consacrée en 1712 par István Telekesy[5].

De nombreux collèges protestants étaient situés en Transylvanie et dans le nord et l'est de la Hongrie. Outre Sárospatak que nous avons déjà évoqué, il y en avait aussi un à Gyulafehérvár (aujourd'hui Alba Julia, en Roumanie). Cette localité était également le siège de l'évêché de

---

[1] Marès (A.), *op. cit.*, p. 195.

[2] Hormis Illava et Sárospatak, les couvents trinitaires hongrois furent installés dans des villes épiscopales.

[3] Knecht (Thierry), « La province Saint-Joseph des Trinitaires déchaussés (Autriche). 1687-1727, 2e partie », *Les Cahiers Libérés (Les Cahiers du C.E.R.O.R.)*, n°5, septembre 1996, p. 16-18.

[4] *Idem*, p. 14-16.

[5] Voit (Pál), « Az Egri Extrinitárius templom », *Magyar Müemlékvédelem (1959-1960)*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964, p. 215.

Transylvanie[1], dépendant de l'archevêché d'Esztergom (Hongrie). Les Trinitaires s'y installèrent en 1716. En raison de sa situation géographique, ce couvent était le plus proche des terres turques de Valachie.

Au début du XVIIIe siècle, les Turcs perdirent Belgrade (Yougoslavie). Les religieux s'y établirent vers 1700, mais plus vraisemblablement après la signature du traité de Passarowitz, signé le 21 juillet 1718. L'Autriche reçut alors le banat de Temesvár, la Valachie occidentale et le nord de la Serbie avec Belgrade[2].

Le comte Nicolas Zichy installa une communauté à Vieille-Bude[3], en 1738, après la reconquête de la ville sur les Turcs[4]. Durant l'occupation ottomane, la cité avait réussi à maintenir autant que possible une continuité de peuplement[5]. Mais après sa libération, elle ne put jamais retrouver son statut de ville libre royale. Elle n'était plus qu'un petit bourg peuplé d'Allemands et de Hongrois qui exerçaient essentiellement les métiers de viticulteurs et d'agriculteurs. La ville abritait aussi une importante colonie juive, car les villes de Pest et de Bude les toléraient difficilement[6]. À Budapest, les trinitaires possédèrent deux établissements dédiés à la Vierge[7]. Le premier, situé à Vieille-Bude, abritait l'ancien lieu de pèlerinage dédié à la Vierge de Mariazell, connu sous le nom de *Kiscelli* en Hongrois[8]. Les religieux surent redonner vie à ce lieu qui devint très fréquenté. Il est aujourd'hui transformé en musée des Arts et Traditions Populaires. Le second couvent, situé au centre de la ville et dédié à *Maria makkos* (Marie-aux-pavots), fut détruit durant les bombardements de la guerre de 1939-1945.

C'est après s'être installés en Hongrie que les trinitaires portèrent leurs efforts en Bohême et en Moravie. Ils se fixèrent à Prague au tournant du XVIIIe siècle, puis ils continuèrent leur progression vers la Moravie, sans doute pour relier plus aisément leurs couvents hongrois et polonais. L'installation pragoise fut le résultat de la persévérance de frère Venceslas de Saint-Antoine, né le 13 avril 1676, à Valašské Mezirící, sous le nom de Václav Vranka, dans une famille d'exploitants agricoles. Il entra au couvent d'Illava (Slovaquie) où il reçut le vêtement de l'ordre le 21 octobre 1695. Deux ans après, il fut envoyé au couvent de Bratislava avant de revenir à Illava en 1699. Il contribua ensuite à la fondation du couvent de Prague, en 1705. Après cette création, il se chargea de recueillir les fonds nécessaires au rachat des captifs. Ses indéniables qualités lui valurent un tel succès que plusieurs aigrefins se firent passer pour des Trinitaires. L'évêque d'Olomouc réagit d'ailleurs avec sévérité contre ces débordements, le 23 mars 1714. Durant ses pérégrinations, le frère décida de fonder un couvent dans sa région natale. Son choix se porta sur un village situé à sept kilomètres d'Olomouc : Zašová. Notre religieux s'assura de l'appui du comte Podstatský qui connaissait bien les trinitaires pour les inviter souvent dans son château de Lešná.

---

[1] Le traité de Karlowitz rendit la Transylvanie indépendante de la Turquie. Cette décision confirmait un mouvement déjà bien entamé avec le gouvernement de Gabriel Bethlen (1613-1629) et de Georges Ier Rákoczy (1630-1648), voïvodes de la province. Toutefois, l'Autriche décida de lui accorder un statut de principauté indépendante, mais distincte de la Hongrie. Cf. *Histoire de l'empire ottoman, op. cit.*, sous la direction de Mantran (Robert), Paris, Fayard, 1989, p. 306-307.

[2] *Histoire de l'empire ottoman*, *op. cit*., p. 279.

[3] En allemand : Alt Ofen ; en hongrois : Óbuda. A l'époque il s'agissait d'une ville, elle est aujourd'hui un quartier périphérique de Budapest.

[4] Bertalan (Vilmos), *Az Óbuda-Kiscelli trinitárius kolostor és templom*, Budapest, s. éd., 1942, p. 83.

[5] Hunyadi (Istvan), « Une agglomération provinciale devient métropole : évolution de Budapest au XIXe siècle (1790-1914) », *Études Danubiennes*, t. I, n°2, 1er semestre 1985, p. 73.

[6] *Idem*, p. 78.

[7] Les Hongrois eurent une dévotion particulière envers la Vierge dès leur conversion au christianisme. « Hongrie », *Dictionnaire de Spiritualité*, t. VII, Paris, Beauchesne, 1969.

[8] Traduction : Petite Zell, soulignant la filiation vis-à-vis du grand pèlerinage de Styrie, en Autriche.

La décision de fonder ce nouveau couvent intervint vers 1700. L'église Sainte-Anne de Zašová fut donc confiée aux Trinitaires. C'était un édifice modeste, en bois et de petites dimensions, comme on en rencontre encore beaucoup dans cette partie de l'Europe jusqu'en Ruthénie subcarpatique (Ukraine)[1]. L'histoire tourmentée du bâtiment reflétait celle de la région. L'église Sainte-Anne existait déjà au XIVe siècle, mais fut abandonnée après les guerres hussites. Par la suite, elle fut affectée au culte protestant. Elle abritait une petite chapelle dédiée à la Vierge, en souvenir d'un miracle que Marie aurait réalisé durant les croisades.

Durant la construction du nouveau couvent de Zašová, le comte Zerotín hébergea les frères. Le couvent devait être capable d'accueillir treize religieux[2]. En reconnaissance de cette générosité, les trinitaires s'engagèrent à considérer le donateur comme un bienfaiteur de l'ordre et, à ce titre, lui accordèrent une messe quotidienne ainsi qu'une grande messe annuelle[3].

L'installation de l'ordre en Bohême, à Zašová et à Prague, s'inscrivait également dans le vaste projet de reconquête des âmes. La transformation du couvent de Zašová en collège par le pape Clément XI (1700/1721) répondait à ces principes. En outre, l'un des succès de la reconquête catholique résidait sans doute dans l'adoption du morave (c'est-à-dire le tchèque) pour l'enseignement des prêtres, comme le recommandait une lettre de l'empereur Charles VI (1685-1711/1740), datée du 24 novembre 1724. Par ailleurs, l'association de saints trinitaires, nécessairement moins connus, à des saints locaux et populaires confirmait aussi ce souci de se mettre à la portée des fidèles. Ainsi, l'église de Zašová possède-t-elle toujours deux toiles représentant les patrons des agriculteurs (saint Isidore) et des bergers (saint Vendelin), deux saints touchant la sensibilité des fidèles. Cette tendance s'observe aussi à Prague avec le groupe sculpté du pont Charles. Il est l'œuvre de Ferdinand Maximilien Brokoff (1688-1731) dont le père, protestant, s'était converti au catholicisme. L'une des statues représente *Les fondateurs de l'ordre des trinitaires avec saint Yves* (1711-1714). Ce saint Yves, qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme breton, était un ermite tchèque vénéré par la population locale.

Après être parvenu à fonder de nouveaux couvents, il fallait les administrer conformément aux dispositions prévues par la règle. Or, le début du XVIIIe siècle vit un changement dynastique en Espagne : les Bourbons succédèrent aux Habsbourg. Ce bouleversement eut des conséquences sur l'organisation des couvents autrichiens. Les établissements d'Autriche et de Hongrie furent réunis au sein d'une province dédiée à Saint-Joseph. À partir de 1738, le pape Clément XII (1730/1748) publia les nouvelles constitutions de la branche déchaussée qui l'organisaient en deux familles : la famille hispanique ou du Rédempteur pour les trois provinces espagnoles, et la famille extra-hispanique ou de la Mère du Rédempteur pour les trois autres provinces (Pologne, Autriche et Italie). La nomination d'un général dirigeant l'ensemble de la congrégation pouvait appartenir à une famille, mais le définitoire[4] qui l'assistait devait représenter l'autre famille[5]. Toutefois, le ministre général résidant en France restait, en apparence, le chef de toute la congrégation, de même que le couvent de Cerfroid demeurait « maison mère de tout l'ordre de la Sainte Trinité ».

---

[1] Très souvent, ces églises sont réservées au rite uniate.

[2] Une rente annuelle en nature prise sur les bénéfices de Roznov permettait de doter le nouvel établissement de 80 boisseaux de seigle dont 60 furent réservés pour couvrir le besoin en pain des religieux, 12 boisseaux de légumineuses, 4 quintaux de poissons, 2 quintaux de beurre, 40 barils de bière, une certaine quantité de bois et le droit de pêche dans le petit ruisseau du village. Le geste du comte Zerotín incita un certain nombre de donateurs à aider financièrement la nouvelle fondation. La totalité des dons s'élevait à 11 500 florins autrichiens, somme relativement faible, mais suffisante pour entamer les travaux.

[3] Šigut (p. F.), *op. cit*., p. 19.

[4] Institution agissant comme un chapitre provincial.

[5] Knecht (T.), *op. cit*., p. 55.

Le premier ministre général élu fut le père Joseph de l'Ascension, né espagnol (1740/1747), mais qui était rattaché à la province autrichienne. Son portrait est conservé au Prado. Le ministre est représenté dans sa bibliothèque, illustrant ainsi l'intérêt des pères espagnols pour la littérature[1]. On remarque un *Christ aux liens* (ou d'un Christ nazaréen ?) sur l'écritoire placé à ses côtés, constante de l'iconographie des trinitaires déchaussés que l'on retrouve aussi bien dans les représentations des ministres que des bienheureux de cette branche. Dans la bibliothèque, les œuvres de saint Augustin, de saint Thomas ou de sainte Thérèse souligne l'importance qu'elle accordait à l'enseignement de la théologie.

À la fin du XVIIIe siècle, l'Autriche s'inscrivit plus radicalement dans la lutte contre les ordres religieux que ne l'avaient fait les Etats méditerranéens lors de l'exclusion des jésuites. L'empereur Joseph II (1741-1765/1790) était catholique mais anticlérical, ce qui l'amena à prendre une série de dispositions en septembre et novembre 1781, aboutissant à la suppression des ordres religieux en 1782. Cette décision s'appliqua aussi aux trinitaires. La situation politique en Europe orientale pouvait expliquer cette décision ; les guerres engagées par l'Autriche et la Russie avaient permis l'affaiblissement de la Turquie, et les Tatars de Crimée, grands fournisseurs des marchés d'esclaves orientaux, avaient fini par accepter la domination russe. Il n'existait donc plus de menace pour les populations chrétiennes.

Les déchaussés figurent parmi les dernières congrégations à s'être installées en Autriche et dans les territoires reconquis. Ils n'en profitèrent pas moins pour s'installer dans les villes libérées par les armées autrichiennes. Ils aidèrent aussi à la consolidation des progrès enregistrés par la Contre-Réforme. Pourtant, le formidable élan que l'ordre avait connu en Espagne n'était plus qu'un souvenir. Comment expliquer ce faible nombre de fondation ? Une trésorerie limitée constitue-t-elle la seule raison ? Plus simplement, les couvents étaient des collèges et devaient se trouver en concurrence avec les autres institutions religieuses de ce type.

L'Empire ottoman

Paradoxalement, les trinitaires furent peu attirés par l'Orient. Ils ne profitèrent pas de l'installation des Latins en Grèce pour y implanter des couvents, lors de la IVe croisade, en 1204. Au contraire, ils attendirent la chute de Constantinople pour s'installer sur l'Ile d'Eubée, alors possession vénitienne, pour une très courte période. Ils fondèrent leur établissement en 1461 mais en furent chassés dix ans plus tard par l'invasion ottomane. Ils attendirent deux cent cinquante ans avant de revenir s'installer en Méditerranée orientale.

Après l'effroi consécutif à la destruction de l'empire byzantin et à la progression des armées ottomanes en Europe orientale, au fil des années, le Turc ne faisait plus peur : il est même mis en

[1] L'inventaire général des peintures du Prado n'identifie pas l'ordre auquel appartient le religieux. Nous identifions ici sa congrégation. Cf. *Museo del Prado, op. cit.*, p. 453.

scène dans de nombreux ballets ou opéras[1]. Par ailleurs, au XVIIe siècle, les catholiques résidant à Istanbul disposaient de cinq églises desservies par des religieux italiens ou français : Sainte-Marie, Saint-Pierre, Saint-Benoît, Saint-Georges et Saint-François, situées à Galata et Péra[2].

La capitale de l'empire ottoman constituait une base importante pour les Trinitaires, car posséder un établissement à proximité des marchés aux esclaves (comme cela se vérifiait aussi pour les couvents d'Afrique du nord : Alger, Ceuta ou Mellila[3]), facilitait indéniablement les contacts avec les autorités. Les religieux s'installèrent à Istanbul en 1722, dans le quartier de Galata.

Leur venue fut sans doute facilitée par la situation en Turquie depuis l'avènement d'Ahmet III (1673-1703/1730-1736). Ce règne, que l'on appelle « l'ère des tulipes » en raison du goût immodéré du souverain pour cette fleur, marque un véritable bouleversement dans l'empire. On peut déceler, en effet, un début d'ouverture vers l'Occident. Ahmet III envoya la première ambassade turque à Versailles, en 1721, et donna asile pendant cinq ans, de 1709 à 1714, à Charles XII de Suède (1682-1697/1718) après sa défaite à Poltava. Il fit aussi édifier la troisième cour du palais de Topkapi et y fit installer la première véritable bibliothèque destinée à la formation des pages. Enfin, il pratiquait l'art de la calligraphie monumentale.

Pourtant, les guerres successives qu'Ahmet III fut contraint de mener contre la Russie, Venise, puis finalement contre l'Autriche, laquelle se termina avec le traité de Passarowitz (1718) mit fin à cette période d'extravagance et de plaisir raffiné. En 1730, les Janissaires déposèrent le souverain qui mourut en prison six ans plus tard, probablement assassiné. Le nouveau sultan, Mahmud Ier (1696-1730/54), ne remit pas en cause l'installation des Trinitaires dans la capitale de l'Empire.

L'union Polono-Lituanienne

---

[1] La première moitié du XVIIe siècle voit le succès des tragédies mettant en scène des « Turcs » : le *Soliman* de Dalibray (1637), *Le Grand et dernier Soliman ou la mort de Mustapha* de Mairet (1637-38), l'*Ibrahim ou l'Illustre Bassa* (1641), la *Perside ou la suite d'Ibrahim Bassa* de Desfontaines, l'*Osman* (1647) de Tristan ou encore le *Tamerlan* de Magnon (1648). Après les années 1650, le sujet ne fera plus recette. Jean Delumeau remarque qu'après 1650, la lutte contre les hérétiques s'essoufle de même que la crainte des Turcs tend à s'amenuiser, voir Delumeau (J.), *op. cit*., p. 540. Molière introduira des turqueries dans son *Bourgeois gentilhomme* (1670). La tragédie de Racine, *Bajazet* (1672), malgré son immense succès qui le maintiendra à l'affiche deux mois durant, n'en restera pas moins une exception. Le Turc y sera d'ailleurs dépeint comme un oriental occidentalisé, inconvénient que soulignait une partie de la critique de l'époque, Voir à ce sujet l'introduction de Georges Forestier, in Racine, *Bajazet*, Le Livre de poche/Classique, s. l., 1992, p. 5-7. Le Turc remplace donc le Maure dans l'imaginaire des chrétiens d'Occident et se charge de tous ses aspects négatifs et notamment des traits du tortionnaire.
La fin du XVIIe siècle marque en France une grande vogue pour tout ce qui vient d'Orient, attrait confirmé par les ambassades venues de Perse ou du Siam. L'opinion publique était donc prête à accueillir la traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland en 1702. L'engouement pour un Orient idéalisé devenu le lieu de la fantaisie et du libertinage permettra à Montesquieu de publier ses *Lettres persanes* en 1721 et de faire connaître par le biais de l'exotisme sa vision ironique de la société française. Les relations diplomatiques se normaliseront au point d'inspirer Charles Parrocel pour ses cartons de *L'Ambassade turque* (1731/34). Quelques années plus tard, en 1744, Jean-Etienne Liotard (1702-1789) fera même son autoportrait en habit turc qu'il peindra à Vienne pour les collections des grands-ducs de Toscane : il s'agit d'un pastel sur papier (H. 0,61 ; L. 0,49) conservé à la Galerie des Offices de Florence. Une légende explicite le portrait : « J. E. Liotard de Genève surnommé le peintre turc peint par lui-même à Vienne, 1744 ». Le « goût turc » avait d'ailleurs inspiré à l'artiste dès les années 1740 le thème du tableau intitulé *M. Levett et Mlle Glavani en costume turc*. Une gravure de Canaletto (1759), exposée à l'*Historisches Museum* de Vienne, nous montre une scène du « Turc généreux », ballet pantomime qui venait d'être joué au thèâtre devant la cour un an auparavant.

[2] Dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, le sort de l'empire ottoman préoccupait les chancelleries européennes. Les enjeux économiques prenaient le pas sur les données militaires ou politiques. En effet, des capitaux étaient en jeu, et la Porte ne semblait pas en mesure d'honorer les engagements pris. Déjà en 1776, en France, des voix se faisaient entendre pour envoyer une expédition militaire en Égypte qui y recouvrerait les sommes prêtées. Le baron de Tott était même envoyé sur place pour étudier cette campagne. Cf. Hentsch (T.), *op.cit*., p. 168 citant Gaulmier (Jean), *L'idéologue Volney (1757-1820), Contribution à l'orientalisme en France*, Beyrouth, 1951, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 51 et sqq.

[3] L'ordre possédait aussi des couvents à Ceuta et Mellila. L'église trinitaire de cette ville sert aujourd'hui de cathédrale.

Si l'Autriche dirigeait son action à la fois contre les musulmans et les protestants, la Pologne eut à prendre en considération un autre adversaire : les orthodoxes. C'est ainsi qu'à partir du XVIe siècle, la Pologne dut lutter contre des Etats soumis à d'autres confessions, protestante pour la Suède et la Prusse, orthodoxe pour la Russie et musulmane pour la Turquie. Ce sentiment aboutit au double sentiment que la République polonaise avait pour mission de « défendre le christianisme contre les musulmans et le catholicisme contre les hérétiques »[1]. Elle utilisait donc le catholicisme comme ciment national[2]. Cependant, l'attitude des autorités polonaises variait selon les confessions[3].

Avec l'élan post-tridentin, l'exemple à suivre était désormais celui de Charles Borromée qui combattit l'hérésie protestante. Durant tout le XVIIe siècle, la Pologne connut l'affluence d'ordres, soit nouveaux, soit réformés. Les trinitaires, qui furent les derniers, en 1685, à se joindre à ce mouvement[4], jouèrent un rôle important. Leurs fondations furent pourtant peu nombreuses. L'apport des théologiens espagnols était primordial pour la constitution d'un enseignement tant spéculatif que positif. En ce qui concerne les églises de l'ordre, on remarque qu'elles abritaient des autels dédiés à saint Gaëtan de Thiene (à Cracovie et à Lviv[5]), théologien et cardinal, mort en 1547, qui affronta Luther, et fonda, avec Gian Pietro Carafa, l'ordre des Théatins. Cette congrégation s'illustra dans la propagation de la Contre-Réforme.

L'installation des frères bénéficiait, la plupart du temps, de l'aide des grandes familles : les Sapieha à Vilnius, les Potocki dans les territoires de l'actuelle Ukraine (Stanisławów aujourd'hui Ivano-Frankivsk) et à Krotoszyn (Pologne, Posnanie). Ces deux familles, représentatives de la haute aristocratie polonaise, en possession de charges héréditaires, bénéficiaient d'une fortune parfois supérieure à celle de la monarchie. André Potocki donna l'impulsion de la fondation du couvent de Stanisławów à partir de 1690, projet que poursuivit son fils, Joseph. Ce dernier fut aussi à l'origine de la création du couvent de Krotoszyn, en 1731.

Ce fut à partir du couvent de Lviv, fondé en 1685, que les Trinitaires essaimèrent dans les territoires polonais. Ils construisirent d'abord un second couvent dans le cité, dans le quartier de Halichie (1696), puis, en Pologne, ceux de Cracovie (1690), Stanislawów (1691), Beresteczko (Ukraine, Volhynie) et Varsovie (1693), les deux couvents de Vilnius (Lituanie) (1696 et 1700), Kamieniets-Podolski (Ukraine, Podolie) (1707), Orsza (Lituanie) (1717) et Loutsk (Ukraine) (1718). Les couvents les plus importants étaient installés dans des villes épiscopales peuplées de catholiques, catholiques arméniens, orthodoxes et uniates[6].

---

[1] *Histoire religieuse de la Pologne*, dir. J. Kloczowski, coll. Chrétiens dans l'histoire, Paris, Le centurion, 1987, p. 175.

[2] *Idem*, p. 97.

[3] Déjà au XVe siècle, le pouvoir lituanien adoptait une attitude conciliante envers les nobles orthodoxes, ce qui décidait ces derniers à occuper une place légèrement inférieure dans l'Etat. À cette époque pourtant, étaient installés des évêchés catholiques à Loutsk et Kamianets-Podolskyi en Ukraine, voir Joukovsky (A.), *Histoire de l'Ukraine*, s. l., 1978, p. 31. Ces nouveaux évêchés étaient destinés à favoriser l'expansion du catholicisme aux dépens de l'orthodoxie. Malgré tous les efforts consentis par les autorités, l'encadrement religieux demeurait faible en Europe centrale jusqu'au XVIIIe siècle, et même plus tard en ce qui concernait la Lituanie, voir Kecskeméti (K.), *op. cit*., p. 94. Justifiant ce constat, la Réforme progressait en Ruthénie, en raison des similitudes qui existaient entre les traditions de cette région et les idées prônées par ce nouveau culte : utilisation des langues locales et rejet du célibat pour les membres du clergé, voir Vodoff (Wladimir), « La tolérance religieuse dans la Grande-Principauté de Lituanie (XVe-XVIe siècles) », *Études Danubiennes*, t. II, n°2, *Conflits religieux et tolérance (XVIe-XVIIIe s.)*, p. 102 et 103. En réponse à ce péril, le roi Sigismond III Vasa (1566-1587/1632) évinça les protestants de la vie politique polonaise.

[4] *Histoire religieuse de la Pologne*, *op. cit*., p. 210. Stanislaw Litak repère deux catégories d'ordres : la première concerne les ordres réformés à la suite du concile de Trente, et la seconde des ordres totalement nouveaux. L'auteur classe les Trinitaires dans la seconde catégorie. Il faut bien entendu les ranger dans la première.

[5] L'une des villes importantes d'Ukraine dont nous utilisons l'orthographe ukrainienne actuelle. Les autres noms sous lesquels elle est connue sont : Leopoli (latin), Lwów (polonais) ou Lemberg (allemand).

[6] Clergé orthodoxe reconnaissant l'autorité du pape.

Comme en Autriche et en Hongrie, la plupart des établissements installés en Pologne étaient des collèges formant de nombreux novices. Si les premiers Trinitaires vinrent d'Espagne, vingt-cinq ans plus tard, ils étaient tous des sujets du roi de Pologne[1]. L'un des premiers autochtones recruté à Lviv, en 1686, était fils d'un bourgeois de la ville, Jean Bialozor. Le second, Zacharie Michalewich, était membre d'une famille appartenant à une confession considérée comme hérétique : les Arméniens. Sa connaissance des langues orientales constituait un atout fort apprécié des religieux, ce qui les décida à demander une dispense à Rome pour l'intégrer à l'ordre[2].

L'histoire de l'établissement de Varsovie fut mouvementé. La venue des Trinitaires, en 1685, résulta de la volonté du roi Jean III Sobieski. Ils partirent pourtant très rapidement pour Lviv où ils fondèrent un couvent. Une seconde tentative eut lieu en 1688, sous l'impulsion de l'évêque de Poznán, Witwicki, qui leur donna la chapelle Sainte-Croix. L'endroit ne satisfit pas les religieux qui souhaitaient un vaste établissement susceptible d'accueillir douze frères. Cinq ans plus tard, ils achetèrent un manoir dans le quartier de Solec, pour une somme de 10 000 złotys, au voïvode de Russie, Matczynski. Commencèrent alors des travaux pour l'aménagement du manoir et la construction d'une église, malgré les contestations du curé de la paroisse et de la communauté des missionnaires de Saint-Jean qui craignaient une baisse de leurs revenus. Grâce aux dons de Felkerzamb, les travaux se poursuivirent jusqu'à la fin du siècle, et s'arrêtèrent au début de la Seconde guerre du Nord (1700-1706).

En effet, au règne glorieux de Jean III Sobieski succéda une période moins faste avec la dynastie saxonne des Wettin. L'élection de Frédéric Auguste III (Auguste II le Fort pour les Polonais) (1670-1694/1733) déclencha les hostilités avec la Russie de Pierre Ier. Mais les caprices de l'histoire contraignirent l'empereur à rétablir le Saxon à Varsovie, au détriment de Stanislas Lezciński.

De nombreuses calamités assaillirent la communauté varsovienne à cette époque : épidémies qui décimèrent les rangs des religieux, et inondations qui sapèrent les bâtiments. D'autres Trinitaires chassés par les troubles vinrent se réfugier dans le couvent, mais une partie d'entre eux fut aussi atteinte par les épidémies. Ces funestes circonstances décidèrent les responsables à rechercher un autre lieu, moins sujet aux caprices de la Vistule. Une première tractation pour le rachat du palais du primat Wijots n'aboutit pas, condamnant les frères à entamer des travaux de restauration.

Au début du XVIIIe siècle, le couvent fut dirigé par le frère Michel, d'origine arménienne, qui assuma sa fonction de 1718 à 1719. On a vu que le recrutement d'Arméniens par les trinitaires devait leur permettre de pénétrer plus facilement les régions turques. Son successeur, le père Jérôme (1721/1728), un Italien, laissa un souvenir plus pittoresque dans les annales. Il termina la construction du couvent et de l'église, et aménagea un jardin. C'est avec les souverains de la dynastie saxonne, que le couvent connut un certain renom auprès de la cour. Le roi Auguste II le Fort (1670-1697/1733) visita l'établissement, ce qui incita son entourage à s'y rendre souvent. Les fleurs et les fruits produits par le père Jérôme étaient si réputés qu'ils garnissaient les tables de la noblesse varsovienne. La bonne volonté du pouvoir royal se manifesta aussi, lorsque le roi confia le chemin de croix d'Ujazdów (village au sud de Solec, aujourd'hui quartier de Varsovie) aux trinitaires qui devaient y faire, tous les cinq ans, une procession rémunérée par la couronne. Cette pratique s'intégrait à tout un contexte de dévotions populaires qui privilégiait les manifestations ostentatoires de la religiosité. Afin de faciliter le contact avec les populations, des confréries

---

[1] Bialynia Cholodeczi (Jòzef), *Trynitarze Lwòw*, Biblioteka Lwowska, 1911, p. 36 et sqq.

[2] *Idem*, p. 30.

diffusaient des dévotions mariales à travers le scapulaire, le rosaire ou le culte de l'Immaculée Conception[1].

Le père Miller (1729/1749) succéda au père Jérôme qui retourna en Italie en 1728. Il commença par construire un nouveau couvent en bois, une tour près de l'église, et aménagea celle-ci en y installant un autel sculpté et deux autels plus petits, consacrés à saint Jean Népomucène et sainte Barbe. Pour compléter les revenus du couvent, le ministre fit bâtir un moulin sur la Vistule et acquit une terre à la sortie de Varsovie. Ce fut avec le double ministère du père Gabriel de Loubelski (1746/1749 et 1751/1757), successeur du père Miller, que les difficultés avec le clergé local s'estompèrent à l'avantage des religieux. Par ailleurs, la communauté fut en procès pendant cinquante-six ans avec deux villages, ce qui engendra une situation financière telle que le couvent faillit être vendu aux enchères publiques en raison d'impôts impayés. C'est grâce à un don d'Ignace Potocki et à la vente des deux villages que la communauté put sauver son établissement.

À cause de cette situation financière précaire, les religieux de Varsovie ne purent organiser qu'un seul rachat durant toute leur histoire. Il concerna une femme, Antonina Kobielski Blonski, enlevée en 1768 avec ses six enfants. Le rachat, effectué en 1771, ne porta que sur la mère et un enfant de neuf ans qui mourut le 18 juin 1772, et fut inhumé à l'intérieur de l'église. Nous sommes également renseignés sur le parcours de retour de ces deux personnes qui s'effectua par Venise, Vienne et Cracovie. Cet exemple confirme que le choix de l'implantation des couvents permettant un retour de Constantinople par Alba Julia, Stanisławów, Lviv et Varsovie, ne fut pas retenu, démontrant, une nouvelle fois, que les établissements n'avaient pas été installés dans l'unique perspective des rachats.

En 1764, Stanislas Poniatowski (1732-1764/1795), fut élu roi de Plogne grâce au soutien de Catherine II de Russie. L'instabilité politique s'empara alors du pays et son partage devint inévitable en 1772, épisode tragique qui se renouvela en 1793, puis en 1795.

En raison des nombreux couvents créés en Pologne, le chapitre général des déchaussés qui se tint à Madrid, le 13 septembre 1726, avait consacré la fondation de la province de Saint-Joachim[2]. Avec la partition de la Pologne, les couvents des provinces du sud furent rattachés à l'Autriche, et partagèrent ensuite le sort des établissements autrichiens et hongrois. En 1782, ils furent regroupés au sein d'une province dédiée à Saint-Félix-de-Valois, supprimée deux ans plus tard[3]. Après la suppression des couvents installés dans les anciens territoires polonais désormais soumis aux Habsbourg, il ne resta plus que cinq couvents : Varsovie, Vilnius (deux maisons), Loutsk et Kamieniec-Podolski dépendant de la Russie. Après 1815, les couvents situés en territoire russe furent progressivement supprimés. Peu après cette date, l'établissement de Lublin fut rattaché à celui de Varsovie avant d'être lui aussi supprimé et la communauté intégrée au couvent d'Antokol (Vilnius) vers 1850.

*

* *

Les six cents ans d'histoire trinitaire continuèrent de laisser des traces dans la mémoire collective. Dès 1789, Paris fut découpée en districts. Celui qui abritait le couvent des Trinitaires prit

---

[1] *Histoire religieuse de la Pologne*, *op. cit.*, p. 213.

[2] Knecht (T.), *op. cit.*, p. 54.

[3] *Idem*, p. 54.

le nom de « district des Mathurins », et son cachet reprenait les armoiries de l'ordre surmontées du chapeau des religieux[1].

En 1791, les Trinitaires furent chassés de leurs couvents et leurs biens vendus[2]. La constitution civile du clergé leur fut proposée ; certains d'entre eux se laissèrent séduire. Mentionnons, le père Mathieu Hibert, ministre du couvent de Montmorency, qui, le 23 février 1791, prêta serment en tant que fonctionnaire public et administrateur temporel et spirituel[3].

Paradoxe de l'Histoire, l'église du couvent parisien, les Mathurins, accueillit l'atelier de Louis David (1748-1825). L'artiste y peignit le couronnement du nouveau maître de l'Europe, Napoléon Ier (1769-1804/1815-1821). Les dimensions de la nef permettaient en effet la disposition d'un châssis de grandes dimensions. L'empereur et sa femme se rendirent d'ailleurs sur place, le 4 janvier 1808, pour constater l'état d'avancement du tableau[4]. Le souvenir de cet événement se perpétua au sein de la famille du peintre. Son petit-fils, Jacques-Louis-Jules David dit David-Chassagnole (1829-1886), mit en scène le couple impérial accompagné de courtisans contemplant la toile située dans la nef de l'église des Mathurins. En 1887, l'artiste fit don de son tableau au Musée municipal d'Étampes où il est toujours conservé aujourd'hui sous le numéro d'inventaire 887.

Né à Paris, David-Chassagnole a pu, très sûrement, connaître l'église des Mathurins avant qu'elle ne soit transformée en logements. En effet, elle ne fut détruite qu'en 1863[5], c'est-à-dire un an avant l'exécution de son tableau. L'artiste donne à voir une nef scandée de pilastres et éclairée de fenêtres ornées de vitraux en grisaille.

Les communautés italiennes subirent un sort identique à celles de France. L'éphémère couvent vénitien, installé en périphérie, sur l'île artificielle de Pellestrina au début du XVIIIe siècle fut supprimé en 1798. Les religieux du couvent de Forlì furent chassés la même année pour permettre à la garnison française d'être logée.

➔ 18. Forlì. Ancien couvent des Trinitaires déchaussés.

*
* *

L'histoire des Trinitaires en France occupe une place privilégiée au sein de l'institution. Or, les français ne surent pas tirer tous les avantages d'une telle situation. La longue guerre de Cent Ans puis les guerres de Religion contribuèrent à une perte d'audience dont les Trinitaires espagnols sauront profiter. En effet, la création de la branche déchaussée donnera une impulsion nouvelle en contribuant à la création de nouvelles provinces en Italie, dans les îles Britanniques, en Pologne et en Autriche. Avant d'évoquer la présence des Trinitaires dans ces pays, envisageons, pour l'instant, comment ils se développèrent en Espagne. Beaucoup plus dynamique, en revanche, devait être la

---

[1] Coëtlogon (comte A. de), *Les armoiries de la ville de Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1874, p. 111-112.

[2] La suppression des ordres religieux ne date pas de cette époque, l'ex-claustration des Jésuites avait fourni un précédent.

[3] Hervo (S.), *op. cit.*, p. 7.

[4] *Le Grand Siècle au Quartier Latin*, cat. exp., Mairie annexe du Ve arrondissement, Paris, 1982, p. 53.

[5] *Idem*, p. 54.

participation espagnole aux destinées de l'ordre au point d'éclipser au fil des siècles la prééminence française.

2e partie

L'architecture des Trinitaires : entre assimilation et affirmation

« Le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place
au livre de papier, plus solide et plus durable encore. »

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, V, 2.

Quelques constatations sur la construction et l'implantation des couvents

Camillo Sitte, dans *L'art de bâtir les villes*, s'inquiétait de voir l'histoire de l'art dédaigner l'urbanisme, alors qu'elle s'attache à l'étude « des détails les plus insignifiants »[1]. Sans pour autant prétendre réparer une telle négligence, nous tenterons d'examiner dans ce chapitre les conséquences de l'installation des maisons trinitaires sur l'urbanisme, et plus généralement sur l'aménagement principalement urbain du territoire.

Au début de leur histoire, l'ordre bénéficia du renouveau économique qui stimulait la société civile, et de la sympathie des fidèles pour une mission originale. Ces deux facteurs favorables eurent toutefois un revers : de nombreuses fondations furent créées hâtivement. Installations hors les murs, sur des terrains insalubres ou réutilisation de bâtiments anciens furent en effet le lot des nouvelles communautés. Suivi une reconstruction souvent très rapide, mais que les aléas de l'histoire ne permettent seulement que d'entrevoir à travers les textes. Dans ces conditions, il est difficile d'imaginer l'influence d'un Suger, traducteur du dogme fondamental de la Trinité dans l'architecture de Saint-Denis[2], s'appliquer aux édifices trinitaires, même s'il est possible d'y trouver un lointain écho dans quelques édifices du XVIIe siècle (Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines à Rome ou *San Ferdinando Re* à Livourne par exemple).

En règle générale, les édifices trinitaires reflétèrent les tendances esthétiques de l'époque. Ils pouvaient aussi offrir des associations mêlant des courants architecturaux vernaculaires à des grammaires « internationales » (gothique ou Renaissance). Un tel choix contribuait à intégrer parfaitement les religieux aux populations.

La fondation de l'ordre coïncide avec un bouleversement social, amorcé dès la seconde moitié du XIIe siècle, dont l'aspect le plus visible est la modification des centres urbains[3]. Cette structuration urbaine répond d'autant plus à ses besoins que le rachat des captifs nécessite des fonds importants, et un recrutement régulier de novices que l'afflux d'une population attirée par l'essor des villes peut leur apporter. En revanche, sa présence en zone rurale répond au besoin d'encadrement des populations, peu développé par le clergé séculier.

Dans la plupart des cas, les religieux réutilisèrent des locaux préexistants (Annexe 1). Il pouvait s'agir d'anciens établissements religieux, de maisons particulières ou parfois même de châteaux qui leur étaient légués alors que la réutilisation d'anciennes synagogues ou mosquées relevait davantage du combat religieux. Dans ces conditions, la prise en charge de tels bâtiments ne permettait pratiquement pas de modifications architecturales ou décoratives[4]. C'est pourquoi, lorsque ces édifices se révélaient trop exigus, ils étaient parfois détruits puis réédifiés, plus rarement modifiés. Il faut attendre la seconde génération de locaux pour voir s'exprimer une architecture plus typiquement « trinitaire ».

Une des conséquences de ces réutilisations se retrouve dans le nom des églises qui ne sont pas dédiées à la Sainte Trinité, contrairement aux dispositions prévues par la règle (article III). Jean de Matha y avait d'ailleurs dérogé en conservant l'ancien nom de son couvent romain : Saint-Thomas-

---

[1] Sitte (Camillo), *L'art de bâtir les villes, l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, 1er éd 1889, éd. française, Paris, éd. du Seuil, 1996, p. 90.

[2] *L'Art du Moyen Age*, dir. Jean-Pierre Caillet, Paris, RM.N./Gallimard, 1995, p. 154.

[3] Scobeltzine (André), *L'art féodal et son enjeu social*, Paris, Gallimard, 1973, p. 301.

[4] Paul Deslandres avait déjà fait un constat identique, voir Deslandres (P.), *op. cit.*, t. I, p. 133.

in-Formis. En règle générale, la dédicace était donnée à l'ensemble conventuel. Cette pratique n'est guère étonnante : conserver le nom d'une église connue des fidèles permettait de mieux s'intégrer à la population locale. Le même article prévoit que les édifices doivent adopter une architecture simple. L'inscription d'un tel précepte dans la règle suppose qu'un contrôle des plans par un supérieur de l'ordre devait être prévu. Nous n'avons pas trouvé de document permettant de retrouver la trace de cette pratique.

Parfois, la localisation topographique joua un rôle important dans l'histoire individuelle de chaque couvent. À Étampes comme à Arles, les établissements s'insérèrent dans un plan urbain reliant deux noyaux plus anciens et furent ainsi un lieu de passage très fréquenté.

Ailleurs, les murailles enserrant les villes ne permettaient plus de nouvelles constructions. Il fallait s'installer sur des terrains laissés libres qui pouvaient être marécageux ou susceptibles d'être inondés. Par exemple, les Trinitaires fondèrent leurs maisons sur des parcelles insalubres à Arras, Régniowez (Ardennes), Metz ou encore Tortosa (Catalogne). Pour fuir ces nuisances, plusieurs solutions s'offrirent à eux. Lorsqu'ils le purent, comme à Arras en 1219, ou à Metz en 1266, ils choisirent un terrain sec et aéré pour se fixer au cœur de la cité. Parfois, comme à Cerfroid et sans doute à Étampes, ils créèrent des vides sanitaires équipés de rigoles drainant l'eau qui s'infiltrait. À Cerfroid, le liquide était récupéré dans des bacs de dimensions variables dont l'usage n'est pas déterminé : lavoirs ou activité artisanale liée au traitement de la laine ou du cuir[1]. L'architecture des caves pouvait varier selon les lieux : fruste à Cerfroid, plus élaborée à Étampes. Ailleurs encore, comme à Régniowez, les religieux creusèrent un fossé autour du couvent pour l'isoler[2]. À Daroca (Aragon), ils réussirent à capter une source grâce à un réseau hydraulique complexe qui permettait d'alimenter le couvent en eau potable.

Cependant, l'emplacement près des enceintes pouvait également engendrer des désagréments. La situation hors des murailles rendait les couvents vulnérables lors des conflits : les couvents de Toulouse et de Castres furent détruits en 1359. Ailleurs, c'est la construction d'une nouvelle enceinte qui imposa le transfert du couvent, comme à Douai, en 1320, ou à Burgos, en 1388. À Tours, les destructions dues à la guerre de Cent Ans provoquèrent, à partir de 1380, la reconstruction complète de onze des quinze églises dont peut-être celle des Trinitaires, situé jusque là à l'extérieur des murailles[3]. Celui de Troyes fut rasé en 1590 par le comte de Saint-Pol, alors gouverneur de la ville pour la Ligue[4]. Ce dernier souhaitait renforcer les fortifications de la ville avec les pierres des bâtiments détruits[5]. À Marseille, l'insécurité due à la proximité des remparts et la dégradation du quartier de la porte Galle décidèrent les religieux à acquérir, en 1544, un terrain dans le quartier de la charité.

Lorsque les frères faisaient office de chapelain d'un seigneur, seul ce dernier imposait son choix en matière architecturale. À Fontainebleau, où le roi Louis IX les invita en 1259, les Trinitaires ne purent imposer leur choix en matière de décor architectural, pas plus qu'ils ne le purent lors de la reconstruction du palais et de la chapelle au XVIe siècle.

---

[1] L'étude archéologique des caves de Cerfroid a fait l'objet d'une étude publiée en 1993. Voir *Cerfroid, Berceau de l'ordre des trinitaires, 1193-1993*, cat. exp., Archéomois, n°4, 1993, p. 46, notice 65. Cette première étude nous permet de rapprocher les sites de Cerfroid à ceux d'Étampes et de Daroca.

[2] Marchal (Jean), *Dictionnaire d'histoire monastique ardenaise*, Société d'études ardenaises, s. l., 1970, p. 146.

[3] Chevalier (B.), *op. cit.*, p. 250.

[4] Roserot (Alphonse), *Dictionnaire historique de la Champagne méridionale*, t. III, 1ère éd. 1948, Marseille, Laffitte Reprints, 1984, p. 1361-1362.

[5] *Ms Monthet 265*, *op. cit.*, f° 259.

Paradoxalement, le succès de l'ordre, à ses débuts, agit donc davantage comme un frein plus que comme un facteur de création artistique puissant, en raison même de la rapidité avec laquelle les couvents étaient fondés. Ce fut à l'occasion de la reconstruction d'édifices plus anciens que les frères purent, éventuellement, laisser transparaître leur conception décorative. Il s'agit essentiellement d'adapter un modèle en vogue, le gothique, à des schémas plus anciens, anglo-saxons dans les îles Britanniques ou mudéjar en Espagne. Par ailleurs, le développement du gothique constitua aussi un contexte favorable à la construction des églises et des couvents de l'ordre.

Au XVIe siècle, la conception architecturale des Trinitaires ne varia pas : on combina souvent des éléments décoratifs différents. Durant les siècles suivants, le respect de la grammaire esthétique en vigueur fut davantage la règle. Après le concile de Trente, la situation varia selon les pays. Les couvents implantés dans les îles Britanniques furent supprimés et la France se reconstruisait après les ravages des guerres de Religion, tandis que l'Espagne connaissait un développement économique et intellectuel considérable.

Le paysage urbain en Europe occidentale se modifia. Avec le retour à une situation paisible, la présence des murailles entourant les villes médiévales fut rendue moins nécessaire pour la sécurité. À Grenade, par exemple, les frères demandèrent la destruction d'une partie de la porte de *Bibalmazda* pour étendre leur couvent, prétextant que son état de ruine constituait un danger pour la salubrité publique, et qu'il empêchait l'approvisionnement du quartier[1].

Pour autant, nous ne savons pas exactement comment le choix architectural se faisait. Revenait-il au ministre du lieu ou peut-être plus sûrement au provincial de se prononcer ? L'existence de plans et d'élévation d'une église destinée au couvent de Metz montrant une proposition écartée milite dans le sens de l'existence de projets qui devaient faire l'objet d'une approbation[2]. Un tableau, conservé à Mirepoix, provenant de l'ancien couvent de la cité, semble bien confirmer cette pratique. L'artiste anonyme relate la construction de la chapelle, vers 1316, sous la conduite d'un ministre s'improvisant architecte.

La situation de l'ordre au XVIIIe siècle, baisse de recrutement et sans doute aussi de revenus mais aussi relâchement de la discipline, trouve un écho particulier dans l'architecture. L'adoption du plan en « U », résultant de l'évolution des pavillons d'extrémités, a le mérite d'intégrer dans un même bâtiment le logis, les communs et l'église, répond vraisemblablement à ce souci. On le retrouve utilisé en France (Lamarche ou Troyes) et même dans des sites secondaires d'Europe centrale (Sárospatak, en Hongrie). En Italie, le manque de revenus provoque l'inachèvement des façades (Livourne ou Forlì.

La création de nouveaux couvents se remarque particulièrement en Espagne, pays stimulé par un courant mystique important auquel participait l'ordre. La branche déchaussée y édifia des églises dont l'emplacement dans la cité sera soigneusement mise en scène. À Rome, la branche déchaussée fut à l'origine de la création de l'église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, confiée à Borromini. Son influence se retrouve dans plusieurs autres édifices d'Europe centrale, région où l'élan de la Contre-Réforme fut surtout perceptible.

---

[1] López Guzmán (Rafael), *Colección de documentos para la historia del Arte en Granada, siglo XVI*, Grenade, Edicion y estudio de fuentes historicas, 1993, p. 15.

[2] cote H 3829, plans, Archives départementales de la Moselle.

De même, les terres reconquises par la Pologne ou l'Autriche sur les Ottomans permirent aux religieux de se fixer dans des villes qui n'avaient pas connu la présence de l'Église catholique. Dans ces régions, l'installation des couvents de l'ordre répond aux mêmes critères qu'au Moyen Âge. À Bratislava, l'établissement est construit sur l'emplacement d'un cimetière protestant. La situation est différente à Cracovie où la maison est située en bordure du quartier de Casimir, autrefois ville indépendante administrée par la communauté juive. Plus que la volonté de convertir, il faut sans doute voir dans cette position l'intérêt de travailler avec une communauté en lien avec l'Orient et dont la connaissance des langues de ces contrées pouvait assurément faciliter les tractations de rachat. C'est dans ces régions que l'ordre a laissé au voyageur contemporain les traces les plus mélancoliques de sa présence.

Les couvents trinitaires du XIIIe à la fin du XVIe siècle : adapter l'architecture gothique

Les règles adoptées par les ordres religieux prévoyaient quelquefois des dispositions relatives aux bâtiments monastiques[1]. S'inscrivant dans une perspective cistercienne ou cartusienne, les Trinitaires choisirent, dans leur règle, d'exclure tout décor de leurs églises, privilégiant l'humilité et le renoncement aux tentations charnelles pour atteindre Dieu[2]. L'article III de la règle préconisait de construire des églises d'architecture simple. La réutilisation de bâtiments plus anciens ne permit pas l'adaptation des locaux à ces exigences. À ces établissements, que l'on pourrait appeler de la première génération, succédèrent des bâtiments édifiés selon les directives des frères et, dès lors, les recommandations de la règle purent s'observer.

Les couvents de la première génération : l'exemple du couvent romain de Saint-Thomas-in-Formis

Le premier établissement d'importance confié aux Trinitaires fut l'hôpital romain de Saint-Thomas-in-Formis, donné à Jean de Matha en 1208. Il s'agit de l'une des rares fondations romaines instaurée par Innocent III. En effet, à cette époque, la capitale de la Chrétienté sortait d'une longue période de troubles. Le soulèvement populaire, qui agita Rome sous le pontificat d'Innocent II (1130/1143), conduisit au pillage d'un nombre important de palais appartenant tant à des cardinaux qu'à des familles nobles. Cette période d'instabilité n'avait pris fin qu'avec l'élection de Clément III (1187/1191).

Si la première moitié du XIIe siècle vit la construction d'églises comme Saint-Clément, Sainte-Marie-du-Trastevere, Saint-Barthélemy-en-l'Isle, ou la reconstruction de Sainte-Marie-Cosmédine, Innocent III manifesta au contraire plus d'intérêt aux bâtiments profanes que religieux. Sous son pontificat, seule la construction de la basilique Saint-Laurent-hors-les-Murs fut entreprise. Il se préoccupa de faire reconstruire le palais du Latran et d'édifier une grande tour sur le forum de Nerva. Il dota également l'hôpital du Saint-Esprit « in Sassia », situé dans le Borgo, chargé d'accueillir les pèlerins[3]. L'hôpital donné aux Trinitaires s'ajouta donc à cette liste de fondations somme toute réduite.

Saint-Thomas-in-Formis est localisé sur le mont Cælius, non loin du Colisée et du forum romain. À l'époque, la colline avait gardé son aspect de quartier résidentiel hérité de la Rome impériale et était dominée par les tours en briques surmontant les maisons patriciennes[4]. On y

---

[1] Par exemple, la première règle de saint Pacôme ne parle que de cellules construites dans une enceinte (art. 3), voir *Règles des moines*, Points/Sagesse, Paris, 1982, p. 26.

[2] Vauchez (A.), *La spiritualité du Moyen Age occidental, op. cit*., p. 177.

[3] Hibbert (Christophe), *Histoire de Rome*, Payot, Paris, 1988, p. 94-98.

[4] Au début du XIIIe siècle, le mont Cœlius, n'est sans doute plus un lieu aussi fréquenté que durant l'Antiquité. Durant le Haut-Empire romain, le mont Cælius était un quartier aristocratique parsemé de riches hôtels particuliers et de palais. Un aqueduc construit par Claude et Néron alimentait le quartier en eau. Une école de gladiateurs et un grand marché construits par Néron y étaient installés. C'est aussi dans ce quartier, dans la maison des *Annii*, que naquit l'empereur Marc-Aurèle.

retrouvait d'ailleurs de nombreux vestiges datant de l'empire romain. L'hôpital de Saint-Thomas-in-Formis conservait par exemple une section de l'ancien aqueduc construit par Néron et Claude[1].

➜ 19.
Rome. Porche de l'ancien hôpital des Trinitaires, Saint-Thomas-in-Formis, vers 1210.

La structure de l'établissement est restée sensiblement la même jusqu'à nos jours. Aujourd'hui, la majeure partie du couvent abrite les services du Ministère de l'Agriculture tandis que l'église est toujours desservie par les Trinitaires. Un plan dressé en 1618 permet d'imaginer l'aspect du couvent à l'époque de Jean de Matha : un long bâtiment composé de deux travées pour l'hôpital, séparé de la petite chapelle par un jardin et une cour. Le bâtiment conventuel où serait mort le fondateur n'est pas visible sur le plan[2]. L'origine bénédictine de l'établissement explique l'emplacement de la chapelle n'ouvrant pas directement sur la rue. Cette disposition laisse supposer une utilisation du lieu de culte limitée, le plus souvent, aux Trinitaires et à leurs hôtes.

En revanche, la porte de l'hôpital donne sur la rue. Sa structure reprend le schéma des portails romans : porche surmonté d'une voussure en plein cintre et surplombé d'une niche, ici mise en valeur par un ordre corinthien. Le centre de cet édicule est occupé par la mosaïque illustrant la vision de Jean de Matha, dont nous avons déjà parlé. Comme cela arrive quelquefois dans le monde des sculpteurs romans, le nom des concepteurs du porche et de la mosaïque est resté à la postérité : Jacques et son fils Côme[3]. Ils appartenaient à la célèbre famille de marbriers romains, les Cosmate, qui affirma sa réputation artistique tout au long des XIIe et XIIIe siècles. Ils se spécialisèrent dans l'exécution de grands travaux décoratifs en marbre polychrome.

À l'époque de l'installation des Trinitaires à Rome, Jacques Cosmate dirigeait plusieurs chantiers dans la ville : achèvement du portique de la façade de Saint-Jean-de-Latran, pavement de Sainte-Marie-Majeure. On le retrouve encore vers 1230 à Saint-Laurent-hors-les-Murs où il exécuta l'ambon et le candélabre pascal. Il travailla aussi dans les villes du Latium, à Tarquinie (Sainte-Marie du Château), à la cathédrale de Terracina. En 1210, il s'adjoignit son fils, Côme-Laurent, pour transformer la façade de la cathédrale de Cività Castellana[4]. La réputation de Jacques Cosmate passa à la postérité si l'on en juge par l'hommage que lui rendit plus tard Giotto à Assise[5]. Dans la scène représentant *Innocent III approuvant la règle franciscaine*, l'artiste place les protagonistes

---

[1] À l'époque d'Innocent III, l'intérêt pour l'héritage antique était d'actualité. Les bâtiments anciens, le plus souvent en ruine, attisaient la convoitise d'une foule de personnages. Le patrimoine antique commençait de plaire aux contemporains. Un chanoine de Saint-Pierre rédigeait des *Mirabilia* prônant le respect de l'héritage de la Rome impériale. Le palais du Latran devenait aussi un conservatoire d'objets antiques que sans doute peu de personnes à l'époque pouvaient reconnaître. Il n'était pas rare que l'on confiât certains de ces bâtiments à des propriétaires qui, en les réutilisant à des besoins nouveaux, les sauvaient du pillage.

[2] Il devait plus précisément s'agir du refuge d'une grande abbaye bénédictine.

[3] Citons à titre d'exemples Gislebert qui signa le tympan d'Autun (vers 1130). Les architectes de la période gothique continuèrent cette tradition comme maître Erwin, architecte responsable de la façade ouest de la cathédrale de Strasbourg (1276-1318). L'inscription orne la mosaïque de notre couvent romain : « + MAGISTER IACOBVS CVM FILIO SVO . COSMATO FECIT OHC OPVS + » est gravée sur les claveaux des voussures du porche.

[4] Pour l'étude de cette famille, on se reportera aux ouvrages suivants : Hutton (Edward), *The Cosmati. The roman marble workers of the XIIth and XIIIth centuries*, Londres, routledge and Kegan Paul ltd, 1950, 62 p., 64 pl. N et B ; Claussen (Peter Cornelius), *Magistri doctissimi romani, die römischen Marmorkünstler des Mittelalters (corpus cosmatorum I)*, Stuttgart, Frantz Steiner Verlag Wiesbaden Gmbh, 1987, XI-264, p. 150 pl.

[5] Giotto était lui-même un mosaïste réputé.

dans une salle dont la minutie des savants entrelacs des mosaïques de marbre polychrome reproduit avec exactitude le décor d'une salle du Latran décorée par l'artiste romain.

En ce concerne le porche de Saint-Thomas-in-Formis, Jacques Cosmate reprit la structure de l'arc triomphal du portique de la cathédrale de Città Castellana. Cependant, l'emplacement du couvent trinitaire, situé sur un carrefour rendait l'espace disponible trop restreint pour la construction d'un véritable portique, élément architectural répandu à l'époque. Ce sont les ébrasements du portail et surtout la structure en forme de niche qui suggèrent la profondeur. L'artiste joue donc sur un effet d'illusion. En revanche, la conception de la mosaïque s'inspire de modèles couramment répandus à Rome depuis le Bas-Empire. L'ancienne façade de la basilique Saint-Jean-de-Latran, construite sous l'empereur Constantin (280 ou 288-306/337), comportait déjà une grande mosaïque ornée d'un Christ assis en son centre.

Contrairement aux exemples que nous avons cités, l'emplacement de la mosaïque de Saint-Thomas-in-Formis est original : elle ne décore pas l'église mais surmonte l'entrée de l'hôpital. L'absence d'accès direct de l'église sur la rue justifie un tel parti. Ainsi, le message devient accessible à tous, religieux et laïcs, ce qui exprime bien la volonté de l'ordre de s'ouvrir sur le monde. La mosaïque, comme le fait remarquer le père Cipollone, constitue bien un « manifeste mural »[1]. Si l'impact du message restait peut-être limité en raison de la localisation du couvent, situé, on l'a vu, dans un quartier aisé, ce porche reste un exceptionnel témoignage de l'iconographie trinitaire monumentale au Moyen Âge.

Au XIIIe siècle, les frères modifièrent l'église en lui adjoignant une abside. Nous connaissons également l'existence de fresques décorant les parois intérieures de l'édifice. Elles représentaient le second rachat de Jean de Matha et de ses compagnons[2]. La façade était également couverte de scènes de rachat. L'ensemble de ces décors est aujourd'hui détruit. S'il n'est pas possible d'apporter plus de précisions quant à leur contenu iconographique, nous pouvons dater ces cycles d'une façon très approximative. En effet, ils n'ont pu être exécutés qu'entre le début du XIIIe et la fin du XIVe siècle puisque les religieux quittèrent le couvent vraisemblablement avant le Grand Schisme. En revanche, l'aile du couvent abritant la pièce où serait mort Jean de Matha est toujours accessible[3].

Malgré les nombreuses modifications et la destruction des fresques, le couvent romain conserve, avec la mosaïque de Jacques Cosmate, un témoignage important de l'art à Rome sous le pontificat d'Innocent III. Le choix d'un artiste de renom par le fondateur montre, et avec quel éclat, la volonté d'élever la nouvelle congrégation au rang des institutions les plus prestigieuses que comptait alors la capitale de la chrétienté latine.

La seconde génération de couvents : les expressions vernaculaires du gothique

France et Saint-Empire

Dès que l'ordre fut approuvé par Innocent III, en 1198, les Trinitaires construisirent une chapelle, à Cerfroid, à proximité de la source où le cerf blanc était sensé être apparu aux fondateurs. Cette première église, consacrée par l'évêque de Meaux, Anseau ou Anselme (1195/1207), fut construite dès la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle. Le souvenir de cette cérémonie était fixé sur

---

[1] Cipollone (Giulio), *Cristianità-Islam, cattività e liberazione in nome di Dio, il tempo di Innocenzo III dopo il 1187*, Rome, Ed. pontificia università gregoriana, 1992, p. 434.

[2] Ces fresques ne sont connues que par une description datant de 1526. Voir Assunta (Antonino dell') et Santa Teresa (Angelo Romano), *S. Tommaso in Formis sul Celio (Notizie e documenti)*, Soc. tipo. A. Macioce e pisani, Isola del Liri, 1927, p. 79-94.

[3] Barbier de Montault (Xavier), *Les églises de Rome*, Arras, Société du Pas-de-Calais, 1877, p. 248.

un vitrail du chœur de l'église connu par un dessin du XVIIe siècle[1]. L'édifice était sans doute achevé lorsque Félix de Valois prit en charge les destinées du couvent, en 1208. Mais une tempête détruisit l'édifice dans les mois qui suivirent sa mort, survenue en 1212.

➜ 20.
Brumetz (Aisne). Église Saint-Crépin.

Une nouvelle église fut rebâtie dans un contexte économique favorable qui s'observait depuis le XIe siècle grâce à une croissance démographique soutenue. Sur le plan architectural, des rapprochements sont possible entre plusieurs édifices dans le secteur de Cerfroid au début du XIIIe siècle. On repère la présence d'équipes sédentarisées ayant pu successivement travailler aux chantiers d'églises proches : Priez, Monthiers, Sommelans ou Brumetz[2], cette dernière étant située à trois kilomètres seulement du couvent. Les mêmes caractéristiques architecturales s'observent dans l'ensemble de constructions : plans quadrangulaires, baies regroupées en deux ou trois lancettes et remplages et archivoltes aux détails décoratifs similaires[3]. Par ailleurs, dans un rayons de trente à cinquante kilomètres, les abbayes Saint-Léger de Soissons et Saint-Ferréol d'Essômes, l'église Saint-Yved de Braine ou encore celle de Mézy-Moulins[4], furent aussi construites à la même époque[5]. En conséquence, les frères n'éprouvèrent sans doute aucune difficulté à trouver une main d'œuvre qualifiée dans les environs.

Il est d'ailleurs possible de rapprocher l'unique chapiteau à crochets conservé de Cerfroid avec ceux de l'église de Mézy-Moulins. Les descriptions anciennes font état de piliers du chœur, et non pas de colonnes dont l'utilisation serait rendue difficile dans une église à nef unique, ceci nous amène à penser qu'il pourrait plutôt provenir d'une galerie du cloître sans doute constituée de grosses piles soutenant les arcades. On remarque le même aspect trapu des corbeilles de chapiteaux dans les deux édifices, conformes aux modèles d'Île-de-France, comme à Beaumont-sur-Oise[6], ou du Soissonnais[7]. Ils constituent une lointaine filiation avec les chapiteaux du déambulatoire de l'abbaye de Saint-Denis, sculptés entre 1140 et 1144, puis de la nef de la cathédrale de Laon par

---

[1] Françoise Perrot, dans un article récent, admet qu'il est difficile de dater les vitraux de Cerfroid à partir des dessins des manuscrits de Dom Janvier, conservés à la Médiathèque de Meaux. Voir Perrot (Françoise), « Les vitraux disparus de l'abbaye de Cerfroid et l'ordre des Trinitaires », *La vie quotidienne des moines et chanoines réguliers*, Wroclaw, 1995, p. 533-537. Nous nous expliquerons plus loin sur notre proposition de datation de ces vitres, à savoir le premier quart du XVIe siècle.

[2] Ces communes sont toutes situées aujourd'hui dans le canton de Neuilly-Saint-Front, arrondissement de Château-Thierry.

[3] Sandron (Dany), *Picardie gothique. Autour de Laon et Soissons. Les édifices religieux*, Paris, Picard, 2001, p. 40, 46 et surtout 57. Toutes ces communes sont aujourd'hui situées dans le canton de Neuilly-Saint-Front, arrondissement de Château-Thierry.

[4] Essômes-sur-Marne : canton et arrondissement de Château-Thierry ; Braine : arrondissement : Soissons ; Mézy-Moulins : Arrondissement de Château-Thierry, canton de Condé-en-Brie.

[5] Cf. *Congrès archéologique de France, Aisne méridionale*, Paris, 1990, 2 tomes.

[6] *Vexin, Parisis, Pays de France au temps des capétiens, 987-1328*, cat. exp., Abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône, 1988, p. 68.

[7] Lautier (Claudine), « L'église de Mézy-Moulins », *Congrès archéologique de France, Aisne méridionale*, t. II, 1990, p. 445-455.

exemple (à partir de 1157), où les grandes arcades reposent sur des chapiteaux et des piles monostyles, ou bien encore de Notre-Dame de Paris (à partir de 1163)[1].

On a dit que la reconstruction de l'église dont le projet émanait du ministre général de l'époque, Nicolas, était démesurée, au point de ne pouvoir être menée à bien. Cet argument est rapporté par le père Calixte de la Providence qui, se référant à une source ancienne, donne aussi les dimensions de l'église[2] :

> « le sixième ministre de l'ordre, Nicolas, avait été obligé d'arrêter ses travaux car il avait prévu une nef trop longue. Elle avait quarante-quatre pieds de longueur, cinquante-quatre pieds de haut et trente pieds de large.[3] »

En effet, seuls le chœur et les six premières travées furent construits. Outre le chapiteau, deux clefs de voûtes datant de cette campagne de construction sont conservées. Leur examen permet de conclure que chaque travée était couverte de voûtes d'ogives composées de quatre voûtains.

L'ampleur du projet n'est sans doute pas la seule raison à invoquer pour justifier de l'arrêt des travaux. En effet, Nicolas s'était engagé dans une politique volontariste de construction de ce que nous avons appelé la seconde génération des couvents. Ce parti s'inscrivait dans un contexte plus général aboutissant, dans la France septentrionale de l'époque, à l'édification de bâtiments plus vastes et voûtés, censés éviter les incendies[4].

Si, traditionnellement, la silhouette d'une église semble devoir s'accompagner de la présence d'un clocher, le constat est moins vrai pour celle de l'ordre. Alors que dans les sites ruraux, leurs églises pouvaient en être coiffées, en revanche, dans les villes, l'installation des Trinitaires apparaissait comme une concurrence pour les paroisses ou les autres couvents installés à proximité[5]. À Limoux, les Dominicaines de Saint-Martin exigèrent que leur église ne comportât que deux cloches, ce qui suppose l'existence d'un clocher-mur ou d'un clocheton à la place du traditionnel clocher. L'église de Montpellier ne comportait également que deux cloches.

Outre Cerfroid, le couvent des Mathurins de Paris et le couvent de Verberie furent aussi réédifiés à cette époque. L'église du couvent de Verberie, reconstruite au milieu du XIIIe siècle, fut placée sous le vocable Saint-Nicolas, peut-être en hommage au ministre général qui avait présidé aux destinées de cet établissement avant son élection à la tête de l'ordre. Ceux de Pontarmé (Oise), Bastogne ou La Gloire-Dieu (Aube) furent achevés. Celui d'Hondschoote débuta en même temps mais resta inachevé. Ces travaux de grande envergure eurent très vraisemblablement une incidence sur les finances de l'ordre, expliquant vraisemblablement l'arrêt de la construction de l'église de Cerfroid, couvent où la mort terrassa le ministre, en 1257. Enfin, la crise économique qui prit naissance à la fin du règne de Louis IX, apparaît encore comme une raison supplémentaire à invoquer[6].

Les dispositions de l'article III de la règle s'interprètent de différentes manières. La simplicité du décor du chapiteau et des clefs de voûtes de Cerfroid, en appelle à l'influence cistercienne. Cette prescription se vérifie principalement dans le décor architectural. Plus épurés que ceux de Cerfroid

---

[1] Focillon (Henri), *Moyen Age roman et gothique*, Paris, Armand Colin, 1ère éd. 1938, Le Livre de Poche, [1996], p. 377.

[2] Providence (Calixte de la), *Vie de saint Félix de Valois*, Tournai, Casterman, 1878, p. 249-251.

[3] Soit les dimensions respectives suivantes : 14,25 m, 17,50 m et 9,70 m ; Cf. *Idem*, p. 249-251.

[4] *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, cat. exp., Grand Palais, Paris, 1998, p. 34.

[5] Vic (dom Claude de) et Vaissète (dom Joseph), *Histoire générale du Languedoc*, t. IV, Paris, J. Vincent, 1730-1745, p. 856.

[6] Dans un contexte plus général, les grands chantiers ne s'arrêtent pas à la mort de Louis IX, mais, notons qu'en 1285, la construction de Saint-Urbain, à Troyes, est interrompue pour des raisons financières. Voir *L'art au temps des rois maudits, op. cit.*, p. 34.

sont les chapiteaux de la petite église de La Veuve (Marne) dont des entrelacs maladroitement sculptés suggèrent des feuilles d'acanthe ou de ciste simplifiées à l'extrême. Une autre illustration de l'exigence de la règle s'observe dans le choix du chevet plat et de la nef unique retenu pour la plupart des églises de l'ordre. Des variantes pouvaient apparaître au niveau du chœur qui pouvait adopter l'aspect d'un chevet plat (Paris, Lisieux, Séville, Orthez, Peebles), à pans coupés (La Veuve, Beauvoir-sur-Mer, La Veuve, Lamarche, Valence), beaucoup plus rarement, polygonal (Fontainebleau) ou en abside (Cuéllar). Le choix du chevet plat, moins dispendieux, apparaît bien comme un moyen de respecter la règle. L'économie de moyen se fait ici synonyme de simplicité. L'architecture trinitaire constituait bien un maillon de la diffusion du gothique à nef unique, traditionnellement limitée, en France septentrionale, aux édifices monastiques ou de dimensions modestes[1]. Ainsi qu'a pu le remarquer Theodor Bassing, l'ordre contribua, à son niveau il est vrai, à la diffusion du gothique en Europe[2], mais il faut convenir qu'il s'agissait le plus souvent d'un gothique très proche de celui diffusé par les ordres prêcheurs et les Dominicains.

➔ 21.
La Veuve (Marne). Ancienne église des Trinitaires, aujourd'hui église paroissiale.

Le mode de couvrement privilégie la charpente dans les sites secondaires (La Veuve, Beauvoir-sur-Mer), et le voûtement pour les églises plus importantes (les Mathurins, Cerfroid). Certaines églises avaient des dimensions importantes résultant de donations royales comme celle de Verberie, aujourd'hui transformée en logements. Philippe Auguste avait remplacé le modeste oratoire et l'hôpital existant, par un bâtiment plus vaste, une nouvelle église et des bâtiments conventuels. Tous ces bâtiments furent reconstruits sous Louis IX, comme en témoignent des chartes octroyées en 1236 et 1255, et Philippe III (1245-1270/1285) fit encore agrandir l'ensemble. Lorsque la chapelle était intégrée aux bâtiments conventuels, le mode de couverture englobait l'ensemble des locaux (Dinard)[3]. Quelquefois, le couvent ne possédait ni église ni chapelle, mais plus simplement un oratoire (Lorgues, La Gloire-Dieu). L'histoire des bâtiments du couvent de Lens (Belgique, Hainaut) nous est inconnue, mais son aspect médiéval a été fixé dans une enluminure. C'était un ensemble assez vaste, ordonné autour d'un cloître formé d'ailes irrégulières ceignant une cour polygonale[4]. Ce document nous permet de constater que l'église de Lens comportait aussi une nef unique, selon le plan diffusé dans le nord de la France.

En milieu urbain, les Trinitaires, comme les Franciscains et les Dominicains, adoptèrent aussi la nef unique. L'église parisienne fut construite en plusieurs étapes. La petite chapelle de pèlerinage dédiée à Saint-Mathurin fut donnée à l'ordre en 1209, mais les religieux n'en prirent possession que vingt ans plus tard. L'installation des religieux à Paris est indissociable de celle de l'Université parisienne fondée en 1215, dans le quartier situé sur la rive gauche de la Seine qui prit son nom. La capitale fut alors divisée en trois quartiers : l'Université, la Cité et la « Ville ». La chapelle Saint-

---

[1] *Idem*, p. 39.

[2] Bassing (Theodor), *Das ehemaligen Trinitarierklosters*,..., *op. cit*., p. 20 et sqq.

[3] Le couvent de Dinard a été restauré, mais le parti retenu semble respecter la structure initiale des bâtiments.

[4] *Albums de Croÿ*, (dir. Jean-Marie Duvosquel), t. IV, *Comté de Hainaut*, t. I, *Généralités : institutions religieuses*, Crédit communal de Belgique, Bruxelles, 1986, p. 185, pl. 48.

Mathurin occupait une position privilégiée dans le quartier de l'Université en pleine expansion où se situaient déjà trois abbayes : Saint-Germain-des-Prés, Saint-Victor, où le fondateur fit ses études, et Sainte-Geneviève, comme la chapelle Saint-Mathurin. Seule cette dernière se trouvait enclose à l'intérieur de la nouvelle muraille construite en 1209-1210 sur l'ordre de Philippe Auguste.

Le développement urbain de Paris prévu par le roi prescrivait que tous les espaces situés en deçà de l'enceinte fussent construits. Cette décision eut pour conséquence la suppression des jardins situés intra-muros et le lotissement des terres libérées. Les abords immédiats du couvent trinitaire furent d'ailleurs lotis par une famille vraisemblablement d'origine normande, les Barbette. Les frères s'installèrent donc dans un quartier neuf en pleine expansion, tout au moins dans sa partie sud[1].

En raison de l'exiguïté des locaux, et peut-être aussi en raison de leur vétusté, il fut décidé de remplacer la chapelle originelle par une nouvelle construction. Le projet prit du retard, sans doute en raison de l'éloignement du ministre général, dont la résidence était fixée à Rome. À quelle date l'église a-t-elle pu être reconstruite ? On peut raisonnablement considérer que la reconstruction eut lieu durant le troisième tiers du XIIIe siècle. Plusieurs raisons militent en faveur de cette date. Tout d'abord, le ministre général Nicolas revint d'Égypte en 1254. En outre, la captivité commune du roi Louis IX et de Nicolas en Terre sainte favorisa la sympathie royale à l'encontre de l'ordre, ce qui contribua à de nombreux dons. Par ailleurs, l'activité de constructeur de Nicolas milite aussi pour cette explication, car, à la même époque, il entreprit d'autres travaux. Le nom de l'architecte chargé des travaux nous est connu.

En effet, de tous les architectes qui œuvrèrent pour l'ordre au Moyen Âge, un seul nom nous est parvenu, celui d'Eudes de Montreuil ou de Montereau († 1289) qui dessina les plans de son église parisienne : les Mathurins. Proche parent de l'architecte Pierre de Montreuil, il est contemporain de Bernard de Soissons, architecte qui poursuivit la construction de la cathédrale de Reims, entre 1252 et 1287[2]. Eudes de Montreuil commença sa carrière comme ingénieur du roi à Aigues-Mortes où il érigea la tour de Constance. Puis, il travailla successivement en Terre sainte où il construisit la citadelle de Jaffa, et à Chypre où il bâtit une aile du château Saint-Hilarion ainsi que l'église Saint-Georges-des-Latins à Famagouste. De retour en France, il devint architecte et sculpteur, et exerça essentiellement à Paris et à Mantes. Il travailla à l'édification de la chapelle des Quinze-Vingts (1254), de l'ancien hôtel-Dieu, de l'église du couvent des Chartreux (1257), des Cordeliers (1262), de l'église des Blancs-Manteaux, de Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers et de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie. Tous ces édifices sont aujourd'hui détruits[3]. On rencontre encore le nom d'Eudes de Montreuil dans quelques édifices bâtis au début du règne de Philippe le Bel[4].

La nef unique de l'église des Mathurins offrait une architecture révélant un gothique délicat[5]. Elle adoptait un plan rectangulaire et un chevet plat, le porche principal s'ouvrant à l'ouest. La lumière éclairait la nef par de grandes croisées percées dans le mur gouttereau et, ouvrant vers l'est, par une grande rose surmontant deux lancettes doubles, selon un modèle déjà utilisé depuis la seconde moitié du XIIe siècle dans les cathédrales d'Angers ou de Paris notamment.

Plusieurs estampes nous restituent l'aspect de la façade de l'église des Mathurins et une aile du cloître au XVe siècle, tout en nous renseignant sur l'aspect de l'église : flèche surmontant la toiture, petit clocher placé latéralement à la façade et petit porche ouvrant vers le sud. Des contreforts massifs soutenaient le mur gouttereau sud, tandis que la galerie du cloître jouait un rôle

---

[1] Heers (J.), *op. cit.*, p. 189-192.

[2] Barral i Altet (Xavier), *L'art médiéval*, coll. Que sais-je ?, Paris, P.U.F., 1991, p. 77.

[3] Oudin (Bernard), *Dictionnaire des architectes*, Paris, Seghers, éd. revue et augmentée, 1994, p. 334.

[4] *L'art au temps des rois maudits, op. cit.*, p. 37.

[5] Millin (Aubin-Louis), *op. cit.*, p. 9.

identique pour le côté nord. Il s'agit d'un agencement plutôt rare chez les Trinitaires où l'on rencontre plus volontiers la disposition traditionnelle plaçant l'église au nord et le cloître au sud (Cerfroid, Vianden, Lens par exemple).

Plusieurs modifications furent programmées par la suite. Le porche du couvent, érigé sous le ministère d'Étienne du Mesnil-Fouchard (1413-1415), ouvrait sur la rue Saint-Jacques. Une représentation de saint Mathurin, une reine agenouillée à ses pieds, conformément à l'iconographie répandue par les enseignes de pèlerinage[1], accueillait le visiteur. Des chapelles latérales jalonnant le mur gouttereau sud, l'une d'elles servant de porche, furent construite sans doute un peu plus tard. Elles étaient dédiées : à tous les Saints, à saint Cuthbert, à saint Mathurin, à Notre-Dame de Pitié, à l'Annonciation, ou encore à sainte Barbe[2]. La façade fut percée d'un nouveau porche surmonté d'une rose ornée d'une Sainte Trinité, connu par des estampes du XVIIe siècle. Il est possible de le rapprocher à celui de Saint-Benoît-le-Bétourné, église desservie par les religieux au Moyen Âge, aujourd'hui détruite. Son porche, lui aussi réédifié au XIVe siècle, lors des transformations intervenues dans le changement d'orientation du sanctuaire[3], est toujours visible sur le mur extérieur du musée national du Moyen Âge donnant dans le square de Cluny.

Comme en ville, la volonté des bienfaiteurs en secteur rural pouvait conduire à l'extension des églises à seule fin d'accueillir des chapelles funéraires. Ysabeau de Meullent fit construire un caveau à La Perrine (Manche)[4]. L'exiguïté du bâtiment conduisit l'architecte à le bâtir de manière à former le croisillon sud du transept comme le montre un dessin inédit conservé aux Archives Nationales, à Paris.

Les premières années de la guerre de Cent Ans n'interrompirent pas systématiquement la construction d'églises. Les renseignements conservés montrent que ce mouvement fut plutôt localisé dans la France du Nord. Dans le sud du pays, on note seulement la réédification de l'église du couvent toulousain, intervenue en 1374. Le Prince Noir avait ravagé la ville en 1349 et le 12 décembre de la même année, Jean, fils de Philippe de Valois, octroya une somme de 3 000 écus d'or pour la réfection des bâtiments[5]. Ces différentes campagnes de rénovation des locaux laisse supposer la bonne santé financière de l'ordre.

Après les reconstructions que nous venons d'évoquer, la fin du XIVe siècle fut à nouveau marquée par les destructions liées par la guerre de Cent Ans qui n'épargnaient pas les établissements trinitaires français. Cerfroid, Saint-Gilles-du-Gard, Arras, Mirepoix, Toulouse, Meaux, Régniowez, La Poultière, pour ne citer que ceux-ci, furent gravement endommagés. Les finances de l'ordre permirent difficilement de relever les couvents de Cerfroid, de Saint-Gilles-du-Gard et de Régniowez. Cependant, la trésorerie s'améliora à la fin du XVe siècle, et les reconstructions furent une nouvelle fois programmées. En revanche, les fondations se raréfiaient. On en compte seulement trois : Terraube (Gers) en 1482 ; Digne et La Mothe-du-Caire (Alpes-de-

---

[1] Les enseignes de pèlerinage de Saint-Mathurin ont donné lieu à une étude due à madame Lamy-Lassalle. Cf. Lamy-Lassalle (Colette), « Les enseignes de pèlerinage de Saint-Mathurin de Larchant », *Bulletin de la société nationale des Antiquaires de France*, Paris, 1988, p. 100-106, pl. VIII.

[2] Ces chapelles sont mentionnées dans le *Processionnal*, XVe siècle, Paris, Bibliothèque mazarine, Ms. 542, 98 feuillets. Cf. aussi Lebeuf (Abbé), *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, t. I, Paris, Féchoz et Letouzey, 1883, p. 181.

[3] Sommerard (É. du), *Catalogue et description des objets d'art du Musée de Cluny*, Paris, 1881, p. 11.

[4] Dubosc, « Notes pour servir à l'histoire du prieuré de la Perrine », *Notices, mémoires et documents publiés par la Société d'Agriculture, d'Archéologie et d'Histoire naturelle du département de la Manche*, 1er volume, 1ère partie, Saint-Lô, 1851, p. 114.

[5] Cf. *Inventaire et état des biens immeubles, rentes du couvent de la Sainte Trinité*, rédigé par le frère Grégoire Reynès, le 28 octobre 1692. Toulouse, Archives départementales, registre 131 H 86, p. 9.

Haute-Provence) en 1495. L'église d'Arles, reconstruite à cette époque, comprit alors une nef unique de quatre travées voûtées d'ogives sur doubleaux fermée par une abside[1].

Parmi les églises rebâties, on peut citer celle de Douai, reconstruite à la suite du transfert du couvent vers le centre de la ville ; elle fut consacrée le 25 novembre 1323. Celle du couvent d'Arras fut réédifiée de 1340 à 1346. La tradition de la nef unique répandue au XIIIe siècle dans l'ordre restait toujours d'actualité. On le voit avec la reconstruction de l'église de Clermont-de-l'Oise (Oise), intervenue vraisemblablement vers 1392. Cependant, la déviation vers le nord de l'axe de la nef à partir de la seconde travée laisse supposer que la construction se déroula en deux étapes. Un chevet à pans coupés clôturait le chœur. L'éclairage était obtenu par dix fenêtres et une grande rose d'environ cinq mètres de diamètre[2].

Nous avons examiné les églises à nef unique, voyons maintenant celles qui adoptaient le plan beaucoup plus original de l'église-halle. On ne le trouve pour l'ordre, à notre connaissance, qu'au Luxembourg et en Belgique. Nous ne sommes pas renseignés sur l'aspect de la première église de Vianden (Luxembourg) bâtie vers 1266, mais la nouvelle église, reconstruite au XIVe siècle à la suite d'un incendie, adopte le plan à deux nefs séparées par de gros piliers dont un composite[3]. Cette disposition particulière s'explique par la fonction d'église paroissiale de l'édifice. Le choix du matériau de construction contribue au décor intérieur. Il s'agit d'une pierre rose, semblable au grès des Vosges, utilisée pour les piliers, les ogives et le réseau des fenêtres.

À l'inverse de ce que l'on observe en Île-de-France et en Champagne, les églises situées à la frange du monde germanique privilégient un vocabulaire figuratif qui permet une décoration très variée. À Vianden, le décor sculpté est abondant et principalement limité aux corbeilles des chapiteaux-gorgerins et aux clefs de voûtes. La plupart des chapiteaux-gorgerins sont décorés de motifs végétaux : feuilles polylobes, rosettes ou feuilles de chêne. Une grande variété de têtes, de masques feuillus ou de personnages figurés comme des atlantes, complète le vocabulaire ornemental. Les clefs de voûtes reprennent les mêmes motifs auxquels s'ajoutent des armoiries, le tétramorphe et l'Agneau. Il nous est possible de rapprocher ce décor de celui d'autres églises bâties dans la région à la même époque (voir par exemple l'ancienne église des Franciscains de Trèves).

En revanche, nous sommes bien moins renseignés sur le décor du couvent médiéval de Bastogne[4], mais le vocabulaire décoratif qui y était déployé était sans doute aussi inventif qu'à Vianden. Une sculpture représentant une tête de moine (2e moitié du XIIIe siècle ?), aujourd'hui insérée dans un mur de l'ancien couvent, est révélatrice de cette créativité esthétique. Cet unique vestige ne constitue sans doute qu'un élément d'un ensemble plus vaste.

Outre les contraintes dues à la transformation du paysage urbain qui s'imposaient à eux, les frères ne maîtrisaient parfois pas toujours les sujétions liées à la construction même de leur couvent. C'est ainsi que l'établissement de Dinan, fondé en 1368 par la volonté d'un couple de bourgeois, Olivier et Estienette Brécel, se vit imposer les dimensions des bâtiments par un acte de Jean IV le Vaillant (1340-1365/1399), duc de Bretagne. La chapelle devait avoir 28 pieds de long (environ 10

---

[1] *Dictionnaire des églises de France*, t. II, *Centre et Sud-Est*, Paris, Robert Laffont, 1966, p. D16.

[2] Parmentier (Dr), « Le couvent des Trinitaires de Saint-André à Clermont-en-Beauvaisis », *Mémoires de la société académique de l'Oise*, t. XXIII, 2e partie, 1922, p. 520.

[3] Rappelons que l'église-halle (terme traduisant l'allemand Hallenkirche) caractérise un édifice composé de deux nefs longitudinales de même largeur et de même hauteur, communiquant sur l'ensemble de leur longueur. Voir Pérouse de Montclos (Jean-Marie), *Principes d'analyse scientifique, architecture, vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1993, p. 404. Nous renvoyons aussi au travail de Pierre Sesmat. Cf. Sesmat (Pierre), « Les « églises-halles » histoire d'un espace sacré (XIIe-XVIIIe siècle) », *Bulletin Monumental*, t. 163-1, année 2005, 81 p.

[4] On sait que la chapelle de Bastogne fut agrandie en 1501. Elle comportait alors trois nefs éclairées par sept vitres, un portail en pierre de taille et une grosse tour surmontée d'une flèche élevée. Cf. Lefebvre (Louis), « Bastogne, cité militaire du XVIIe siècle », *Annales*, t. LXXXV, 1954, p. 331.

mètres) pour 19 de large (7 mètres environ)[1]. Il faut probablement voir dans cette exigence le reflet de l'exiguïté des terrains disponibles situés à l'intérieur des murailles.

➜ 22.
Dinan (Ille-et-Vilaine). Ancien couvent des Trinitaires.

Dans les couvents modestes, la chapelle est intégrée aux bâtiments conventuels. Cette situation peut être à l'origine d'un éclairage original de la nef. Ainsi la chapelle du couvent de Dinard, édifiée au XIVe siècle, possède un chevet plat tourné vers le sud, ce qui permet le percement d'une grande fenêtre composée de trois lancettes, dont le réseau en tiers-point rappelle la forme de la charpente, et dont la base descend à l'alignement de la table de l'autel. Cette structure répond parfaitement au message spirituel de l'ordre : les trois lancettes symbolisent la Trinité, et la lumière évoque sa manifestation dans le corps ecclésial. La charpente de la chapelle s'inscrit dans une longue tradition régionale attachée à l'architecture seigneuriale[2]. Entièrement refaite, en principe à l'identique, elle adopte aujourd'hui la forme d'une charpente apparente, lambrissée en berceau brisé. On remarque la présence d'entraits reposant sur des corbeaux. On retrouve ce type de couverture notamment dans de nombreux édifices hospitaliers construits aux XIVe et XVe siècles[3]. Les murs extérieurs du couvent de Dinard conservent encore des corbeaux sculptés, représentant des têtes, qui rompent l'uniformité de la surface et gardent même un décor de chaîne d'angle, offrant l'aspect original de deux marmousets, se chevauchant l'un l'autre.

Le décor intérieur des églises est surtout constitué par la peinture (vitraux, fresques ou mosaïques). Si aucun témoignage ne concerne l'existence de fresques dans les églises françaises, l'église de Vianden conserve en revanche quelques fragments de peintures murales qu'il n'est guère possible d'interpréter en raison de leur mauvais état de conservation. Nous possédons des descriptions assez précises des vitraux qui ont décoré les chapelles trinitaires. Ils décrivent, le plus souvent, des événements en lien avec l'histoire de l'église qu'ils ornent. L'histoire de l'église conventuelle de Châteaubriant (Ille-et-Vilaine), fondée en 1252, était dotée d'une verrière, décrite en 1602 par le Révérend Père de Paz[4]. Elle représentait Sybille, l'épouse de Geoffroy IV, mourant de joie en accueillant l'époux qu'elle croyait mort en Terre sainte. Ce vitrail constitue un témoignage iconographique exceptionnel concernant les églises de l'ordre[5].

En 1274, le roi de France, Philippe le Hardi, cédait le Comtat Venaissin, pris au comte de Toulouse, au Saint-Siège mais la cité d'Avignon ne fut achetée par la papauté qu'en 1348, sous le

---

[1] Monier (M.-E.), *Dinan, ville d'art*, Rennes, Imprimerie bretonne, 1958, p. 302-306.

[2] Cf. *Le manoir en Bretagne, 1380-1600*, cahiers de l'inventaire, Paris, Imprimerie nationale, 1993, p. 163-169.

[3] Voir par exemple la Salle des Malades de l'Hôpital Notre-Dame dit Comtesse, à Lille, reconstruit après l'incendie de 1468, sous le principat de Charles le Téméraire.

[4] Guillotin de Corson (A.), *Les églises et les chapelles de la baronnie de Châteaubriant en 1668*, Nantes, Vincent Forest et Emile Grimaud éd., 1866, p. 8 et sqq.

[5] L'attachement de certains couvents à leur propre histoire se confirme aussi dans le choix de l'iconographie de leurs sceaux. Encore en 1636, la communauté de Saint-Éloi de Mortagne-au-Perche restait toujours fidèle à une représentation de saint Éloi plutôt qu'à une scène en lien avec les fondateurs ou les missions de l'ordre. Demay (G.), *Inventaire des sceaux de la Normandie* ..., Paris, 1881, p. 350, n°3112.

pontificat de Clément VI[1]. Six ans plus tard, un personnage éminent, Bernard Rascas, appelait les Trinitaires pour leur confier la gestion d'un hôpital. Cette sollicitation permettait à l'ordre de rester proche du pouvoir spirituel de la Chrétienté latine.

La « Captivité de Babylone » donnait un élan important à la construction d'édifices religieux contribuant à l'embellissement d'une cité restée jusque-là peu attirante. L'art raffiné d'un Simone Martini put dès lors se faire connaître dans le royaume tandis que le mécénat favorisait le renouvellement urbain. Trois églises bénéficièrent des largesses des dignitaires de la cour pontificale, Saint-Agricol, considérée comme la première paroisse d'Avignon (XIVe-XVe siècles), l'église des Bénédictins dédiée à Saint-Martial, et Saint-Didier, datant toutes les deux du XIVe siècle[2]. Le legs du cardinal Bertrand de Dreux contribua à la reconstruction de cette dernière église, rebâtie de 1356 à 1359 ; de même, l'église Saint-Pierre fut érigée grâce au cardinal Pierre de Prato. Les ordres mendiants furent aussi les grands bénéficiaires de cette politique. Le somptueux couvent des Carmes témoigne encore de nos jours de cette période faste[3].

Bâtie à la même époque, l'église de l'ordre, aujourd'hui détruite, devait donc adopter une architecture similaire à ces édifices : un clocher-porche massif précédant une nef unique, sans transept, composée de trois ou quatre travées voûtées[4]. En 1497, elle nécessita des réparations que règla la ville pour une somme de cent florins. Les édiles ne consentirent à cette dépense qu'après s'être attribués un *jus patronat* qui leur permettait, avec l'assentiment de l'évêque, d'expulser les frères si le soin apporté aux malades n'était pas satisfaisant. En contrepartie de cette contribution, la ville exigea de voir ses armoiries figurer sur les verrières de l'église, ce qui ne se fit qu'en 1603[5].

L'église d'Orthez (Pyrénées-Atlantiques) avait des dimensions trop importantes pour ne servir qu'au seul usage des religieux. Les fidèles du voisinage devaient sûrement pouvoir y accéder librement[6] tout comme les pèlerins qui fréquentaient la voie limousine[7]. En revanche, celle de Saint-Gaudens (Haute-Garonne) demeura inachevée[8].

Les prescriptions de la règle s'observent dès lors que les Trinitaires sont à l'origine la construction de leurs établissements. Généralement, celles-ci se caractérisent par la nef unique, du chevet plat, d'un décor très schématique et très souvent d'une couverture charpentée. Cette pratique, qui s'inscrit dans l'évolution esthétique et sociale du gothique du pays où cet art prit naissance, s'exprime d'une manière différente dans les zones périphériques de l'Europe latine.

---

[1] Cf. l'article synthétique mais bien documenté d'Yvan Christ. Christ (Yvan), « Avignon, fille de Rome », *Jardin des Arts*, n° 123, février 1965, p. 12-21.

[2] Christ (Yvan), « Avignon, fille de l'Église », *Jardin des Arts*, n°123, février 1965, p. 13-21.

[3] Heers (Jacques), *op. cit*., p. 453-454.

[4] Les trois églises ont été étudiées. Cf. Labande (Léon-Honoré), *Le palais des papes et les monuments d'Avignon au XIVe siècle*, t. II, Marseille, F. Détaille éd., 1925, p. 151 et sqq.

[5] Pansier (Dr P.), *op. cit*., p. 5 à 148 ; *Dictionnaire des Églises de France*, t. II D - Alpes, Provence, Corse, Robert Laffond, [1973], p. 17.

[6] Batcave (Louis), « Institutions religieuses, charitables, catholiques d'Orthez (suite et fin) », *Revue historique et archéologique du Béarn et du Pays basque*, n°66, nov./déc. 1923, p. 328-330 ;

[7] Yante (Jean-Marie), « Hôpitaux et routes de pèlerinage. À propos de la voie de Vézelay des chemins de Saint-Jacques (XIIe-XVe siècles », *Institutions de l'assistance sociale en Lotharingie médiévale*, Actes des Treizième journées Lotharingiennes, 12-15 octobre 2004, 2008, p. 496-497.

[8] Couget (Alphonse), « Un ancien plan de Saint-Gaudens », *Revue de Comminges*, t. IX, 1894, p. 226-279 ; Nicolas (F. J.), « Notre-Dame de Cazault, titulaire d'un autel dans la chapelle d'un couvent des pères trinitaires de Saint-Gaudens », *Revue de Comminges*, t. LXXXV, 3e trimestre 1972, p. 198.

Les églises dans les royaumes ibériques et les îles Britanniques : l'adoption d'un gothique vernaculaire

Contrairement à la France et aux îles Britanniques, l'Espagne a conservé les couvents trinitaires médiévaux en plus grand nombre. Dans ce pays, les exemples retenus illustrent les différents courants esthétiques nationaux. Le premier mouvement artistique qui séduisit les Trinitaires est l'art *mudéjar*, courant mêlant des caractéristiques romanes puis gothiques à une décoration musulmane. Concurremment à cette esthétique nationale, l'Espagne subit l'influence du gothique classique venant de France principalement localisée dans le nord du pays.

Castille et León

En Espagne, le contexte économique et social différait selon les régions. Tolède, à l'instar de Sahagun, se développa grâce à la présence ecclésiastique à laquelle s'ajoutait de nombreux « Francos », assurant des fonctions de boutiquiers, de changeurs tout comme de clercs ou de conseillers[1]. Plus au sud, les populations musulmanes avaient déjà évacuées les villes d'Andalousie, Baeza, Úbeda, Cordoue, Jaen, Séville puis Jerez et Arcos de la Frontera en 1263 et, en 1490, Almería, lorsque les chrétiens reprirent possession des territoires[2]. Une telle situation avait-elle une influence sur l'architecture ?

L'art *mudéjar* apparut dans le dernier tiers du XIIe siècle, alors que se développa la dernière phase du style roman. Il constitua un courant artistique typiquement national, jusqu'à ce que l'influence du gothique nordique donne naissance à un renouveau artistique. Il se développa essentiellement en Castille, en Aragon et en Andalousie, dans des centres urbains qui maintinrent vivaces les techniques du monde islamique. Chaque région donna naissance à une expression particulière de ce style[3].

Le courant prit naissance dans le royaume de León, avec l'église *San Lorenzo* de Sahagún, d'où émergèrent trois interprétations. La première resta centrée sur Sahagún et ses environs, la seconde se développa autour de Zamora, et la troisième partit de Valladolid pour s'étendre jusqu'à Coca, Medina del Campo et Arévalo. Cette troisième école engendra un sous-groupe à Cuéllar dont l'influence se fit sentir jusqu'à Madrid.

L'église des Trinitaires d'Olmedo (Castille) se rattache au style *mudéjar* de Valladolid, caractérisé par l'enrichissement du modèle initial et un décor plus recherché[4]. Au XIIIe siècle, l'ordre s'installe dans la petite cité castillane de Cuéllar, où le foyer *mudéjar* s'enrichit d'emprunts romans associés à des arcades très étroites à voussures offrant des effets de clair-obscur très marqués. L'église trinitaire de la cité a été considérablement remaniée mais son abside, conservée partiellement, montre un décor illustrant ce courant. Des similitudes avec l'église Santa María laisse supposer une campagne de construction engagée conjointement. L'utilisation de ce style perdure jusqu'aux ultimes batailles de la Reconquête. En 1441, Alonso Fernández de Lugo, gouverneur de

---

[1] Heers (Jacques), *La ville au Moyen Âge*, [Paris], Fayard, 1990, p. 80.

[2] Heers (J.), *La ville ... op. cit.*, p. 88.

[3] Azcárate (José María), *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 71-72. Voir aussi Lambert (Élie), *Art musulman et art chrétien dans la péninsule ibérique*, Toulouse, Privat, 1958, p. 123.

[4] Azcárate (J. M.), *op. cit.*, p. 75.

l'île de la Grande Canarie, fonda l'église de Sanlúcar de Barrameda (Andalousie). Constituée d'une nef unique, elle arborait encore à cette époque un décor *mudéjar* en céramique[1].

➔ 23.
Cuéllar (Castille). Ancien couvent des Trinitaires (la partie mudéjar se situe au centre).

Les Trinitaires, ordre « étranger » et souvent premier à s'installer dans les villes reconquises, adoptèrent le style mudéjar. Deux raisons peuvent justifier cette démarche. Choisir une esthétique familière des autochtones permettait assurément de mieux se fondre dans le paysage. Ensuite, le recrutement d'artisans locaux maîtrisant un vocabulaire décoratif maintes fois répété contribuait à réduire les coûts et, par voie de conséquence, à répondre aux exigences de la règle.

Toutefois, parallèlement au style *mudéjar*, expression d'une esthétique nationale, les architectes espagnols diffusèrent aussi certains modèles provenant de France. Les religieux espagnols, comme leurs homologues français, profitèrent de la reconstruction de certains de leurs couvents pour leur donner un aspect plus grandiose. Ce fut l'occasion de donner à ces nouveaux édifices un caractère plus moderne : l'art gothique répondra à cette attente.

➔ 24.
Burgos (Castille). Porche du transept nord de l'ancienne église des Trinitaires, fin du XIIIe-début du XIVe siècle.

Si l'art gothique apparut en Espagne dans le courant du XIIe siècle au travers de multiples variantes - citons les types bourguignon, languedocien ou anglo-normand - le gothique classique fut diffusé à partir du règne de Ferdinand III le Saint (vers 1200-1252). La cathédrale de Burgos, qui s'inspirait de celle de Bourges, fut le premier édifice d'importance construit à cette époque (la première pierre fut posée le 20 juillet 1221). La ville devint ainsi, grâce aux artistes originaires d'Île-de-France, l'un des centres de diffusion de l'esthétique gothique avec Tolède et Léon[2].

La même année, soit en 1221, le premier couvent trinitaire de Burgos commença d'être édifié, ne comprenant alors qu'un simple oratoire et un cimetière. L'édifice fit place à une église gothique construite dans le courant du XIIIe siècle. La rue de *La Trinidad* conserve une façade, seul élément de l'église subsistant de nos jours. Il faut reconnaître ici le vestige du transept nord et non pas la façade principale. Le décor modeste de l'ensemble, les traces d'arrachements visibles sur le mur latéral et la hauteur actuelle de la nef militent en faveur de cette interprétation. Il pourrait dater de la fin du XIIIe ou du début du XIVe siècle si l'on examine la composition du tympan, souligné d'une corniche saillante et déroulant un récit sur deux registres, rappelant celui du porche de *San Esteban*,

---

[1] Romero de Torres (Enrique), *Provincia de Cádiz. Catálogo monumental de España*, ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts, Madrid, 1934, p. 514-515.

[2] Barral i Altet (Xavier), *L'art médiéval*, Que sais-je ?, Paris, P.U.F., 1993, p. 84.

édifice burgosien bien documenté[1] et dont le travail fut confié à un atelier réputé qui exécuta aussi le tympan du *Couronnement de la Vierge* de la cathédrale[2].

La structure des récits est identique : le niveau supérieur est réservé à la manifestation divine, tandis que le lien avec la dédicace de l'église se trouve évoqué en dessous. On retrouve la même mise en page : concentration des personnages au registre supérieur opposée à des scènes fortement individualisées en dessous. Malgré ces rapprochements formels trop succincts, il n'est pas possible aujourd'hui d'attribuer avec certitude le tympan des Trinitaires au même atelier. Outre le tympan, la façade du croisillon est ornée d'armoiries des bienfaiteurs du couvent, contrairement à ce que l'on observe en France du nord, où on les trouvent plutôt sur les vitraux.

L'édifice fut transformé à la fin du XIVe siècle : quatre chapelles furent construites entre 1390 et 1400, tandis que la façade principale fut érigée plus tardivement. Elle fut confiée à Gil de Siloé (actif entre 1485 et 1500), le grand sculpteur de Burgos, qui travailla notamment à l'exécution de plusieurs tombeaux de la dynastie castillane abrités dans la chartreuse de Miraflores[3]. L'exceptionnelle richesse du décor de cette façade, connue aujourd'hui par une estampe exécutée par David Roberts, nous place devant un chef-d'œuvre du maître. En effet, il s'agit assurément là d'un jalon essentiel à prendre en compte pour parvenir à une meilleure connaissance de la carrière de l'artiste.

Vers 1495, Gil de Siloé intervint avec Diego de la Cruz dans l'exécution de la façade du collège de *San Grégorio* de Valladolid[4]. Il nous semble possible de comparer le dessin des deux façades : un vaste tympan central orné d'un bas-relief surmontant le porche. Celui-ci est encadré par un jambage de piédroits divisé en niches qui abritent plusieurs statues en ronde-bosse, des statues placées dans l'ébrasement des piédroits et des voussures en anse de panier. Le grand raffinement apporté au traitement de la façade de l'église trinitaire de Burgos, replace ce porche dans le contexte créatif de la sculpture castillane de la seconde moitié du XVe siècle, caractéristique du style isabellin qui intègre notamment des influences flamandes.

L'estampe nous restitue l'image d'un bas-relief compris dans un vaste polylobe partagé en trois registres. Les armoiries du souverain sont placées au niveau supérieur. Les deux autres niveaux sont occupés chacun par trois personnages associés dans une scène que certains auteurs ont pu identifier comme étant une *Transfiguration*[5], ce que nous ne croyons pas. En effet, le registre médian, encadré par deux anges, montre deux personnages agenouillés vers un personnage placé au centre. Il s'agit d'une figure récurrente de l'iconographie de l'ordre, celle de la vision de Jean de Matha, thème déjà traité dans le tympan du porche nord. Le registre inférieur est plus difficile à identifier. La seule statue visible dans le jambage du piédroit représente peut-être sainte Agnès, l'une des deux patronnes de l'ordre.

L'église de Burgos est révélatrice du changement du goût qui intervient en Espagne entre le XIIIe et le XVe siècle. À l'influence des modèles provenant du nord de la France qui transparaît tout d'abord succèdent des expressions plus larges venant des pays bourguignons du nord perceptibles dans la façade de style isabellin. Les architectes du royaume voisin d'Aragon feront davantage référence à l'influence venue du nord des Alpes.

---

[1] Liez (Jean-Luc), « Un exemple de l'architecture médiévale des Trinitaires : le couvent de Burgos », *Utilis est lapis in structura*, Mélanges offerts à Léon Pressouyre, Paris, CTHS, 2000, p. 207-211.

[2] Azcárate (J. M.), *op. cit.*, p. 173-174.

[3] La chartreuse de Miraflores se situe à proximité de Burgos. Gil de Siloé y sculpta le *Tombeau de Jean II de Castille et d'Isabelle du Portugal* (1486-1493) et le *Tombeau de l'Infant Alphonse* (1489-1493). Cf. Białostocki (Jan), *L'art du XVe siècle des Parler à Dürer*, Paris, La Pochothèque/Le livre de Poche, 1993, p. 243-245, 250-251, ill. p. 244, 250. Cf. également Azcárate (J. M.), *op. cit.,* p. 254-257.

[4] Azcárate (J. M.), *op. cit.*, p. 256.

[5] Yarza Luaces (Joaquin), *Los reyes católicos, paisaje artistico de una monarquia*, Madrid, Nerea, 1993, p. 274.

Aragon, Catalogne et province d'Occitanie

La politique expansionniste des souverains d'Aragon et leurs liens avec les États situés au nord des Pyrénées, dynastiques avec la Provence ou Montpellier, d'héritage avec le Roussillon, explique la perméabilité des influences artistiques provenant de la France méridionales en direction du sud. La cathédrale de Lérida, construite entre 1203 et 1234, est caractéristique du premier gothique espagnol d'influence languedocienne importé par les Cisterciens et les Prémontrés. Il est cependant difficile de déterminer une quelconque similitude entre les couvents de l'ordre situés des deux côtés du massif, car, hormis celui de Narbonne, tous les établissements français ont été détruits.

Il est permis de constater que l'ordre, comme nous l'avons vu ailleurs, a suivi la mode ambiante, celle qui faisait ici la part belle au gothique méridional français. Les religieux possédèrent leur premier couvent catalan à Lérida, mais ils abandonnèrent à une date inconnue, sans doute avant la fin du XVe siècle.

Plus précisément, deux églises toulousaines pouvaient avoir servi d'inspiration aux architectes des églises trinitaires : les Jacobins et les Cordeliers. Ces deux églises furent construites à la même époque, entre 1230 et 1292[1]. Leur influence se retrouvera notamment à Sainte-Cécile d'Albi (Tarn). L'important succès connu par les trois ordres (Trinitaire, Franciscain et Dominicain) en Espagne, rend la diffusion d'un parti architectural commun parfaitement envisageable. Par ailleurs, la structure de ce type d'églises suppose une nef unique pouvant être voûtée, conforme aux habitudes architecturales de l'ordre en France septentrionale.

➔ 25. Valence (Espagne, Levant). Ancienne église des Trinitaires vue du sud-est, 3e quart du XIIIe siècle.

On retrouve cette influence dans l'église du couvent de la Sainte Trinité de Valence (Espagne), érigée à partir 1243. Elle se caractérise par des murs massifs, corsetés par des arcs-boutants rappelant le parti retenu aux Cordeliers de Toulouse.

L'église de Daroca, construite à partir de 1266, se rapproche davantage des Jacobins de Toulouse. On retrouve un plan identique dans les deux édifices : chœur plus large que la nef, enserré d'arcs-boutants. Cependant, l'église trinitaire adopte la nef unique là où les Dominicains retiennent la structure des églises-halles. Un petit atrium latéral abrite le porche orné d'un tympan dépourvu de sa polychromie d'origine. Ce bas-relief, en forme de croissant dont les extrémités sont tournées vers le bas, est composé de cinq claveaux décrivant le récit du miracle des six hosties qui eut lieu à proximité du couvent, le 7 mars 1239. Les événements se lisent de gauche à droite : la chapelle et la tête de la mule figurent sur le premier claveau à gauche, le second montre le corps de la mule portant la châsse qui contient les hosties surveillées par un ange. Sur le claveau central, la Sainte Trinité couronne la Vierge et surplombe des personnages. À droite, les deux derniers claveaux montrent des cavaliers musulmans à la poursuite de la mule. Le sujet de ce tympan n'a aucun lien avec l'iconographie traditionnelle des Trinitaires, mais son message le rattache à la reconquête du territoire espagnol et à la victoire espérée de l'Église. Un pèlerinage très fréquenté commémorait le miracle.

---

[1] *Dictionnaire des églises de France*, t. III, *Sud-ouest*, Paris, Robert Laffont, 1966, p. III, A, 148 et 160. L'église des Cordeliers est détruite.

Par ailleurs, les récits légendaires ne furent pas les seules sources d'inspiration : les motifs végétaux constituent des thèmes récurrents reprits par les artistes. En 1259, les Trinitaires se fixèrent à Játiva (Levant). Leur ancienne église abrite aujourd'hui les Archives municipales. Bâti à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle, le porche a perdu sa riche polychromie de vermillon et de lapis-lazuli. Les colonnes des ébrasements et les voussures offrent un décor végétal ne se retrouvant que sur les chapiteaux et sur l'archivolte. Le message iconographique du porche se limite au décor des deux petits corbeaux supportant la voussure extérieure. Le sculpteur reprend un schéma déjà ancien en représentant, à gauche, deux petites colombes semblant répondre à deux petits dragons, à droite, dans l'éternelle confrontation du bien et du mal. L'intérieur du couvent à été transformé, ce qui a permis au musée national du Moyen Âge et des Thermes de Cluny d'acquérir une monumentale clef de voûte ornée d'une Sainte Trinité[1].

➜ 26. Daroca (Aragon). Ancienne église des Trinitaires vue du sud. L'accès se fait par le porche percé entre les logettes construites entre les contreforts, 2e moitié du XIIIe siècle.

Les couvents espagnols pouvaient avoir subi plusieurs campagnes de construction. Certains éléments anciens ont pu subsister malgré les transformations ultérieures, comme à Palma-de-Majorque où le couvent conserve encore ses clefs de voûtes polychromes datant du XIVe siècle.

Le Portugal

Au début du XIIIe siècle, le Portugal était prioritairement occupé à la reconquête de son territoire. Dans ce contexte, les premières fondations de l'ordre furent installées dans d'anciens ermitages, laissant supposer des conditions précaires. De plus, la transformation des bâtiments médiévaux ultérieurement ne permet guère d'imaginer leur état initial.

La première communauté s'installa à Santarem. Fondée en 1208, la communauté prit seulement possession d'une ancienne chapelle en 1218. Le ministre en charge, frère Mateus Eanes, décida d'y faire construire un petit hôpital destiné à l'accueil des captifs rachetés et des pèlerins. Très vite pourtant, les locaux devinrent trop exigus pour accueillir une communauté en pleine expansion.

À Lisbonne comme à Santarem, les religieux obtinrent un ermitage, placé sous le vocable de Sainte-Catherine, nom évoquant la co-patronne de l'ordre. C'était un don du roi Alphonse II le Gros (vers 1185-1211/1223). Les religieux le transformèrent en un des couvents les plus grandioses de la ville. Dès 1218, les religieux construisirent un petit hôpital et un dortoir, mais la rapide extension de la communauté imposa vite l'agrandissement des locaux. À la fin du Moyen Âge, l'église comportait treize amples travées accueillant des chapelles d'un seul côté de la nef.

Les îles Britanniques

Les îles Britanniques tiennent une place paradoxale dans l'histoire de l'ordre, qui n'est pas due uniquement à la rupture territoriale. Tout d'abord, l'installation de l'ordre en Angleterre intervient

[1] La pièce a été acquise en 1913. Le diamètre est de 0,95 m ; inv. CL 19456.

tardivement par rapport à ce qui s'observe dans les autres pays, ceci malgré la présence d'insulaires auprès des fondateurs tel Jean l'Anglais († 1217) qui succéda à Jean de Matha en qualité de ministre général en 1214. L'Interdit (1208-1213) prononcé contre le royaume de Jean sans Terre explique sans doute que la première installation n'intervienne qu'en 1215, à Thelsford (Warwickshire), suivie de celle de Moatenden en 1224[1]. Cette période avait provoqué l'exil de nombreux architectes sur le continent mais qui, après leur retour, ne prirent pas nécessairement modèle sur leurs collègues français[2].

L'architecture trinitaire dans les îles Britanniques, si elle se rattache au gothique comme ailleurs en Europe, resta fortement influencée par des caractères vernaculaires. En règle générale, et comme cela peut s'observer sur le continent, les édifices des ordres mineurs sont de dimensions plus modestes que ceux des ordres plus importants : Cisterciens, Prémontrés ou même Chartreux[3]. Les églises de l'ordre suivaient ce principe et s'inspiraient parfois des modèles remontant à l'époque saxonne ou normande. Nous ne retiendrons pas ici les sites hérités d'autres ordres, comme Thelsford, précédemment dévolu à l'ordre du Saint-Sépulcre, ou celui de Newcastle-upon-Tyne (Northumberland), ancienne propriété des Carmélites.

Il est possible de repérer une manifestation du nationalisme anglais à travers le culte de saints nationaux[4]. Le site de Knaresborough (Yorkshire), connu par des fouilles, laisse entrevoir un établissement modeste, constitué d'une petite chapelle et d'une cellule attenante[5]. Une petite cavité souterraine accueillait la sépulture d'un saint local, Robert de Knaresborough. Après la mort de ce dernier, ce site devint un lieu de pèlerinage très fréquenté qu'encadrait la communauté trinitaire.

À Ingham (Norfolkshire), les religieux prirent possession d'une ancienne église paroissiale qu'ils détruisirent pour réédifier un nouvel ensemble. La construction de la nouvelle église débuta en 1340, antérieurement à leur installation (1360). Le plan de cette église est surprenant. Au chevet plat corseté par deux contreforts d'angles répond symétriquement un clocher-tour de façade massif. La nef sud abritait des chapelles, peut-être funéraires, tandis que son pendant septentrional ouvrait sur le couvent et le cloître. Quelques vestiges de l'ancien bâtiment furent réutilisés pour l'édification du mur nord de la nef. L'architecture d'ensemble reprenait celle des collèges de chantres, typiques de l'époque.

Du couvent de Moatenden, reconstruit sans doute au début du XVIe siècle, il ne subsiste plus qu'un seul bâtiment bâti en briques, alors que la base des murs, l'embrasure de la porte et des fenêtres sont en pierre. Un décor de briques vernissées noires formant losange contribue à égayer les murs. Les vestiges des couvents sont trop peu importants pour permettre de vérifier si la disposition des salles conventuelles est conforme à celle que l'on observe dans des sites similaires, et notamment la localisation du réfectoire à l'étage[6].

En Écosse, l'Église offrait aux populations une compensation à la misère et à la sujétion. Pourtant les églises paroissiales n'arboraient pas un aspect séduisant : elles étaient généralement couvertes d'un toit de chaume ou de tourbe, en mauvais état, et ne comportaient que quelques

---

[1] John Newman retient une première mention seulement en 1235. Cf. Newman (John), *West Kent and the Weald. The buildings of England*, Londres, Penguin books, réimp. 1991, p. 321.

[2] Stalley (Roger), « L'architecture gothique dans les îles Britanniques : orientations et perspectives de la recherche », *Perspective*, 2007-2, p. 261-280, spécialement p. 269.

[3] Braun (Hugh), *An introduction to English mediaeval architecture*, Londres, Faber and Faber Ltd, [1952], p. 188.

[4] Stalley (R.), *op. cit.*, p. 269.

[5] Gray (Margaret), *The Trinitarian Order in England, excavations at Thelsford priory*, Oxford, Lorna Watts et Philip Rahtz éd., 1993, p. 115-117.

[6] *Idem, p. 194.*

bancs. Cependant, il y avait affluence, au point qu'il n'était pas rare qu'un jeune garçon, adossé à une pierre tombale, lise la Bible aux fidèles qui n'avaient pas pu entrer pour écouter la messe[1]. L'architecture des églises trinitaires, connue par quelques relevés exécutées au XIXe siècle, ne devait sans doute guère être très élaborée. Examinons ces rares témoignages.

L'église de la Sainte-Croix de Peebles fut bâtie durant la seconde moitié du XIIIe siècle. Le plan, relevé à la fin du XIXe siècle, révèle une nef unique rectangulaire terminée d'une grosse tour peut-être plus tardive. Trois fenêtres en tiers-point sur le mur sud et une sur le mur est éclairaient la nef. Ceci permet d'avancer que les bâtiments conventuels se situaient au nord de l'église en raison de l'absence de baies. Trois chapelles funéraires de plan irrégulier abritant les sépultures de familles locales, flanquaient la nef. La seule chapelle qu'ont pu observer David Mac Gibbon et Thomas Ross[2], était accessible depuis la nef par une porte, ce qui laisse supposer un usage particulier à chacune des familles.

Il reste peu de traces du couvent de Dunbar, fondé en 1218 par Patrick, sixième comte de Dunbar. Le seul vestige, décrit au XIXe siècle, laissait supposer qu'il devait s'agir du clocher, transformé ultérieurement en pigeonnier. La structure de cette tour massive renvoie aux modèles diffusés par l'architecture anglo-normande.

Les troubles de la Réforme ne dévastèrent pas seulement la France : les îles Britanniques furent également touchées. Par exemple, la maison d'Aberdeen, la plus ancienne d'Écosse, fut saccagée en 1560 par les barons rebelles au pape. Le plus souvent, les couvents trinitaires furent acquis par des propriétaires privés, ce qui permit quelquefois d'en conserver la trace dans le paysage.

La seule maison irlandaise est située à Adare, près de Limerick ; elle conserve l'influence de l'architecture cistercienne insulaire. Au XIXe siècle, la famille des comtes de Dunraven restaura le couvent, ce qui permit d'ouvrir l'église au culte catholique[3]. La nef et le chœur remontent du XIVe siècle, tandis que la tour et le cloître furent érigés au XVe siècle. La corniche extérieure (XVe siècle) est décorée d'une série de panneaux faisant alterner les symboles des Évangélistes, la rose des Tudor, et des anges. Le chevet plat est aujourd'hui percé d'un triplet accueillant des vitraux (XIXe siècle) développant un programme iconographique centré sur les fondateurs de l'ordre et la Sainte Trinité.

La présence d'une fenêtre sur chacune des faces et le crénelage du sommet ou les consoles forment le décor du clocher de cette église qui montre des similitudes avec l'abbaye cistercienne de Jerpoint ou avec celle de Holycross. L'influence cistercienne semble être omniprésente en Irlande, puisque l'on retrouve ces caractéristiques dans des églises paroissiales, comme à Killaloe, localité située sur la rivière Shannon.

La majorité des églises bâties dans les îles Britanniques adoptèrent le chevet plat et furent, pour la plupart couvertes d'une charpente. Il s'agissait là, comme on l'a vu dans les autres pays d'Europe occidentale, de respecter les prescriptions de la règle en optant pour des techniques maîtrisées par des artisans locaux.

*

* *

---

[1] Trevelyan (G. M.), *Histoire sociale de l'Angleterre*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1ère éd. anglaise 1973, éd. française 1993, p. 559-560.

[2] Mac Gibbon (David) et Ross (Thomas), *The ecclesiastical architecture of Scotland*, t. III, Edinburgh, David Douglas, 1896, p. 482-484.

[3] Cette église sert toujours d'église paroissiale à la ville.

Les Trinitaires respectèrent, lorsqu'ils le purent, l'obligation faite par l'article III qui recommandait le choix d'une architecture simple. Contrairement à ce que l'on observe chez les Dominicains, les différentes rédactions de la règle trinitaire ne modifièrent pas le contenu de cet article[1]. Cependant, si l'architecture médiévale de l'ordre adopta globalement les caractéristiques gothiques, certaines variantes méritent d'être soulignées. Les couvents de la France du nord et des régions subissant l'influence artistique française (nord de la Castille) restèrent fidèles à l'expression la plus fidèle du gothique. Sans doute faut-il y voir l'expression de la théorie de la *compositio* dont les tenants, à la suite de Bernard de Clairvaux, considéraient qu'elle était indispensable à la méditation des religieux[2]. En outre, l'utilisation quasiment systématique du chevet entrait aussi dans cette préoccupation.

En revanche, plus on s'éloigne des foyers perméables à la culture française (Castille-La Manche, Irlande, Écosse), le choix des options vernaculaires mêlant structures gothiques et vocabulaire décoratif local s'impose. La notion de *venustas* définissant le plaisir de l'œil, pourtant considéré comme superflue pour la vie monastique, se marie ici avec les contraintes de la règle. Retenir des artisans locaux permettait de répondre à l'obligation de simplicité tout en facilitant l'insertion dans un paysage humain et architectural nouveau.

---

[1] En 1220, les dispositions initiales de la règle dominicaine n'étaient guère plus précises que celles qui s'observaient chez les Trinitaires. Les maisons devaient être modestes et de faibles dimensions. A partir de 1240, les frères dominicains ne respectèrent déjà plus ces dispositions qui furent finalement abandonnées à la fin du siècle. Cf. Erlande-Bradebourg (Alain), *De pierre, d'or et de feu. La création artistique au Moyen Age, IVe - XIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1999, p. 246.

[2] *Idem*, p. 155.

Aménagements intérieurs et liturgie au Moyen Âge

Un ordre dont la mission première était la rédemption, notamment en éduquant les âmes, devait réfléchir à l'aménagement intérieur de ses églises. Les préceptes de la règle qui imposaient la simplicité dans les bâtiments étaient respectés par le choix notamment de la nef unique. Assurément, cette disposition rejoignait admirablement l'objectif de la mission. Le peuple de Dieu pouvait ainsi aisément suivre la célébration du sacrifice divin célébré par les prêtres. On rencontre cependant d'autres dispositions qui, localisées dans les zones périphériques des lieux d'expérimentation du gothique, témoignent davantage de l'adoption de pratiques locales que de la volonté d'imaginer un agencement novateur.

L'église anglaise d'Ingham se caractérisait par deux nefs latérales de longueur différente, la méridionale, plus courte, semble correspondre à l'espace laissé aux fidèles. Il faut aussi remarquer la présence d'un chancel séparant la nef du chœur en deux volumes distincts ; trois travées et le presbytère sont réservés aux religieux. Cette particularité résulte de l'évolution du presbytère et de l'abside, éléments situés à l'est du chœur. Les prémices de ce processus remontent à l'époque saxonne. Le plan de l'ancienne abbatiale de Southelmham (Suffolk), datant des IXe-Xe siècles, montre une nef réduite à la moitié du chœur et un presbytère occupant l'abside. Avec le temps, ces deux derniers éléments se confondirent et donnèrent naissance, au XIIe siècle, à un espace unique limité fermé à l'ouest par un chancel. Cette caractéristique fut principalement reprise dans les églises paroissiales[1]. Le plan de l'église écossaise de Luffness reprend la même disposition : la nef est partagée en deux espaces inégaux dont le plus vaste est réservé aux religieux.

Le choix du plan en « halle » rompait avec la séparation traditionnelle des fidèles et du clergé maintenue par le plan à nef unique coupée par un chancel. À Vianden, la nef sud accueillait les religieux, tandis que celle du nord était réservée aux fidèles : le peuple de Dieu était donc réuni côte à côte à l'occasion des offices. Cependant, le gros pilier de quatre colonnes placé devant le chevet plat ne facilitait pas la participation des fidèles au mystère de la messe d'autant plus que le maître-autel était placé dans l'axe de la nef des religieux. Pour remédier à cela, on décida, à une date inconnue, d'installer un autel réservé aux fidèles[2]. Une solution plus commode aurait pu être privilégiée comme la construction d'une abside. Ce parti, adopté à l'église des Jacobins de Toulouse, permettait l'installation d'un maître-autel visible par tous les fidèles. C'est également la solution qui fut retenue par l'architecte de l'église-halle du couvent trinitaire d'Audregnies (Belgique, Namur)[3].

Le mobilier liturgique pouvait adopter un décor très raffiné comme les stalles du chœur des Mathurins, à Paris, le donnait à voir. L'installation officielle de la résidence du ministre général à Paris, au milieu du XVe siècle, contribua à l'accélération de l'aménagement de cette église. Au début du XVIe siècle, Guy Musnier y fit installer de nouvelles stalles, sur ses deniers personnels[4]. Une série de dessins nous restitue toute la drôlerie du décor des miséricordes dont les ornements

---

[1] Braun (H.), *op. cit.*, p. 127.

[2] Une autre solution sera trouvée en 1644, en bâtissant une abside biaise dans l'axe de la nef des religieux mais visible aussi des fidèles.

[3] Cette église connue par une description ancienne ne peut être datée. *Albums de Cro…*, dir. Jean-Marie Duvosquel, t. IV, *Comté de Hainaut*, vol. I, *Généralités ; institutions religieuses*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1986, p. 186, pl. 49.

[4] Millin (A.-L.), *op. cit.*, t. III, chap. XXXII, p. 21.

semblaient pourtant peu adaptés au recueillement requis par les lieux. Un tel choix ne doit pas surprendre. Au Moyen Âge en effet, il n'était pas rare de voir évoquer tous les thèmes illustrant la vie des hommes - sujets domestiques, mais aussi jeux, sexualité, érotisme et même pornographie - sur les miséricordes des stalles des églises[1]. Parfois, certaines scènes pouvaient illustrer des proverbes ou des calembours dont le sens nous est aujourd'hui perdu.

La description que fit Millin des stalles de l'église parisienne illustre cette tradition :

1 - Des hommes jouent à la main-chaude. L'un d'eux est maintenu par un de ses compagnons tandis qu'un autre le bat,
2 - Une vieille femme retient par le bras un jeune homme nu,
3 - Un enfant nu chevauche un âne,
4 - Un vieillard arrose un rôti, tandis qu'un second personnage, couché au-dessous, semble vouloir boire les gouttes de jus qui tombent,
5 - Deux religieux torturent un diable,
6 - Deux têtes coiffées d'un capuchon, une de religieux et une de mort, placées côte-à-côte,
7 - Deux têtes de bouffons portant une cagoule ornée d'oreilles d'âne,
8 - Un forgeron,
9 - Un homme tenant un globe impérial, prépare un mets cuisant dans une marmite,
10 - Un homme tire par la queue un renard pris dans un tronc d'arbre,
11 - Deux bouffons, l'un cherchant à attraper l'autre,
12 - Un bouffon montre sa marotte à une bourgeoise,
13 - Un arbalétrier.

Chez les Trinitaires, l'usage des stalles restait limité aux églises de dimensions relativement importantes et qui pouvaient accueillir de nombreux religieux (Cerfroid ou Paris). Ailleurs, l'aménagement intérieur des églises était plus modeste.

En Bretagne, à Dinard, nous sommes en présence d'une expression artistique régionale. L'ancien couvent conserve encore quelques-unes des sculptures médiévales, toutes inédites : une statue de la Vierge à l'Enfant, très érodée, datant du XIVe siècle, et un baptistère datant peut-être du XIIIe siècle, comme le laisse supposer le style des reliefs. Le reste d'un éventuel décor intérieur a vraisemblablement disparu.

Lorsque l'architecture ne jouait aucun rôle décoratif, ce sont les autels qui remplissaient cette fonction, même si leur esthétique pouvait être très simple. Quelquefois, la même contrainte qui imposait aux Trinitaires la possession d'un nombre limité de cloches s'appliquait aussi aux autels. À Limoux par exemple, l'église ne devait posséder qu'un autel portatif, à l'exclusion de tout autre meuble liturgique[2]. Le plus souvent, le nombre d'autels résulte de l'ampleur de l'église et des dons, ce qui permettait des aménagements variés.

La plupart du temps, les petites chapelles ne comportaient qu'un seul autel. En 1531, il était mentionné la présence, dans l'église du couvent de Saint-James, d'un grand autel surmonté d'une statue de saint Jacques et de deux reliquaires contenant des reliques de saint Roch et de saint Martin[3]. Dans les édifices plus importants, on pouvait trouver un maître-autel associé à des autels secondaires, comme à Avignon. Le chœur de l'église comportait trois autels : le maître-autel dédié à

---

[1] Kraus (Dorothy et Henry), *Le monde caché des miséricordes, suivi du répertoire de 400 stalles d'églises en France*, Paris, éd. de l'amateur, [1986], p. 49. On observent aussi des scènes identiques sur les pièces du jeu de dames tel celui conservé au Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer de Vienne. Il a été présenté dernièrement dans le cadre de l'exposition *Femmes d'exception. Marguerite d'York et Marguerite d'Autriche*, Malines, 17 septembre-18 décembre 2005.

[2] *Histoire générale du Languedoc*, t. IV, p. 856.

[3] Duguet (J.), *op. cit.*, p. 59-65. On se souvient que le couvent trinitaire d'Arles était dépositaire du corps de saint Roch depuis le XVe siècle.

la Sainte Trinité, celui de gauche à la Vierge, et celui de droite à sainte Marthe, la patronne de la ville.

Ailleurs, le nombre d'autels pouvait être plus élevé. Un acte en date du 6 mai 1501 décrivant l'église du couvent de Bastogne, en Belgique, parle de la consécration de cinq autels :

> - le maître-autel érigé en l'honneur de Dieu et de Notre-Dame, dédié spécialement au culte de la Sainte-Trinité, des saints Nicolas, saint Augustin et sainte Marie-Madeleine ;
> - dans l'aile droite, l'autel avant est consacré à saint Jacques, saint Antoine et sainte Agnès et l'autel arrière aux Dix-mille Martyrs, à saint Marc l'évangéliste, saint François, saint Christophe et sainte Lucie ;
> - dans l'aile gauche, l'autel avant est dédié à la Sainte-Croix, saint Michel archange, saint Job, sainte Anne et sainte Barbara et l'autel arrière à saint Jean Baptiste, aux Douze Apôtres, aux saints Côme et Damien, à sainte Cécile et sainte Claire[1].

En ce qui concerne la qualité esthétique du mobilier liturgique, la simplicité pouvait transparaître dans des œuvres populaires, comme dans ce Christ dit *Christ des Trinitaires* provenant du couvent de Bastogne (aujourd'hui conservé au Musée en Piconrue de Bastogne). Il s'agit précisément d'un Christ « aux plaies » différent de l'*Ecce homo*, car il est ressuscité, debout, mais les yeux clos, montrant sa plaie au côté et tenant la croix sous son bras gauche[2]. Hormis le titre de l'œuvre et son ancienne appartenance, aucune caractéristique particulière ne permet de définir une iconographie propre aux Trinitaires.

La musculature du torse, l'attache des côtes de la région sternale, le dessin des côtes et le creux épigastrique fortement marqués, évoquent l'influence gréco-assyrienne encore largement diffusée au XIVe siècle. Cependant, plus que la manifestation de la maladresse de l'artiste, cette représentation stylistique rappelle celles que diffusent largement les albâtres anglais. On retrouve la même schématisation des muscles des jambes et des traits du visage du Christ, les mêmes yeux clos, sur la statue de Bastogne et sur *La Résurrection*[3]. La position des jambes évoque également les albâtres anglais. Toutefois, la permanence des modèles inspirant les sculpteurs d'albâtre ne permet pas d'apporter une précision quant à la datation du *Christ aux plaies*. Tout au plus peut-on penser qu'il aurait pu avoir été exécuté durant la première moitié du XVe siècle. En revanche, le *perizonium*, représenté comme un tissu roulé horizontalement autour de la taille dont l'extrémité est soulevée par le vent, s'enracine dans la tradition flamande ou germanique qui prend naissance dans la seconde moitié du XIVe siècle. Enfin, ces constatations laissent supposer que cette statue constituait l'élément d'un groupe plus important, peut-être un retable.

Cependant, aucun retable complet ayant appartenu aux Trinitaires ne semble avoir subsisté. Une estampe nous restitue opportunément l'aspect de l'un d'eux, exécuté pour un couvent espagnol. Sa facture reflète l'aisance financière du couvent car son exécution semble avoir été confiée à un

---

[1] Petit (Robert), *op. cit.*, p. 154-155.

[2] Cette dévotion particulière pouvait inciter un fidèle à fonder une « messe des cinq plaies ». Voir Baudoin (Jacques), *La sculpture flamboyante*, t. III, *op. cit.*, p. 100. Cette iconographie semble trouver un terrain favorable à son éclosion dans les Pays-Bas et la basse Allemagne. Citons trois exemples. Meister Francke (actif à Hambourg de 1415 à 1440) exécute deux versions du Christ aux plaies à mi-corps dont la musculature est peu modelée. Voir Châtelet (Albert), *Les primitifs septentrionaux*, Genève, Editions Famot, 1979, p. 102 et Eörsi (Anna), *La peinture de style gothique international*, Budapest/Paris, Corvina Kiadó/I.A.M., 1984, notice 34 et l'illustration en regard, ou encore Białostocki (Jan), *op. cit.*, p. 30-32, ill. p. 31. De même, la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin (Lib. Pict. A74) conserve aussi un *Christ aux plaies* intitulé faussement *Vir Dolorum*, exécuté entre 1400 et 1420 par un dénommé Jacques Delime (mais ce nom peut être aussi celui du propriétaire du livre contenant le dessin). L'artiste, sans doute originaire des Pays-Bas, se rendit à Paris où il travailla avec les frères Limbourg. Cf. Eörsi (Anna), *op. cit.*, notice 8 et l'illustration en regard.

[3] Une exposition récente a fait le point sur la question des albâtres anglais. *D'Angleterre en Normandie. Sculptures d'albâtre du Moyen Âge*, cat. exp., Rouen/Évreux, 1998. Pour l'exemple retenu ici, se reporter aux notices n° 46 et 47, p. 118-119.

artiste de talent. Le retable du maître-autel de l'église de Palma-de-Majorque, aujourd'hui disparu, nous est connu par une estampe[1]. Ce triptyque, exécuté durant la première moitié du XVe siècle, représentait une Sainte Trinité surmontée d'une *Vierge de Miséricorde* sur le panneau central ; *La Tentation de saint Antoine* sur celui de gauche, et *Le bienheureux Raimond Lulle en oraison* sur celui de droite. Quatre panneaux de la prédelle illustrent la vie de ce saint, encadrant un *Christ mort soutenu par deux anges*, thème proche de celui adopté pour la statue de Bastogne.

Il faut examiner en détail l'iconographie de ce retable. Si l'on s'affranchit de la première lecture, forcément réductrice, on remarque que chacune des scènes renvoient très précisément à la mission des trinitaires. Expliquons-nous.

La Sainte Trinité, placée au centre du retable, assure le lien entre le dogme trinitaire exprimé par l'axe vertical et la mission de l'ordre développée horizontalement, sur les panneaux latéraux. La Vierge de Miséricorde, surmontant l'ensemble, souligne la dévotion particulière des religieux envers Marie par l'intermédiaire d'un culte concurrent à celui de la Vierge du Remède. *Le Christ mort soutenu par deux anges*, illustrant le panneau central de la prédelle, est un thème qui apparut dans le monde byzantin au XIVe siècle pour se répandre, à partir de Venise, dans le reste du monde occidental[2].

Les panneaux latéraux illustrent la lutte contre les ennemis de l'Église. Le volet de gauche représente une *Tentation de saint Antoine* où des démons ailés tourmentent l'ermite avec des gourdins tandis que la présence d'un Christ bénissant, émergeant de nuées, laisse entrevoir le salut. Dans notre contexte, cette scène peut fonctionner comme une allégorie de la foi puisque saint Antoine évoque tout chrétien susceptible d'être tenté par les hérésies. Plus curieuse est la présence de Raimond Lulle (vers 1235-1315), écrivain et alchimiste catalan. À cela, plusieurs explications s'imposent. Tout d'abord, il s'agit d'un enfant du pays puisqu'il naquit sans doute à Palma de Majorque. Ensuite, ni son mariage, ni ses quatre enfants n'eurent raison de ses mœurs légères. Il fallut qu'il rencontre une femme atteinte d'un cancer du sein pour qu'il renonce à ses exploits amoureux. Il changea alors de vie et se consacra à l'étude. Ce bouleversement radical le rachetait aux yeux de l'Église. La présence de saint Antoine et de Raimond Lulle sur les volets du retable renvoie donc à la lutte contre les tentations. Enfin, sans doute faut-il rechercher dans la vie de ce personnage la raison de sa présence sur ce panneau : il fut en effet martyrisé par les musulmans en tentant de les convertir. Remarquons l'âme du bienheureux, représentée agenouillée dans le cercle, sous la Sainte Trinité.

Après avoir examiné l'iconographie du retable, il convient de s'interroger sur l'artiste qui l'a exécuté. Au début du XVe siècle, les îles Baléares devinrent un centre artistique important, sans pour autant rivaliser avec la Catalogne où les personnalités de Luis Borrassá (1360-1426), puis de Luis Martorell (†1452), dominèrent la production artistique du moment. Contrastant avec la qualité des œuvres produites sur le continent, les artistes insulaires, Francisco Comes (actif entre 1398 et 1415), le Maître de Montesión, ou encore Gabriel Moger, malgré de réelles qualités, restèrent attachés à un certain archaïsme[3].

La figure de Miguel Alcañiz père (actif au début du XVe siècle) est autrement plus marquante. Il travailla à plusieurs séjours à Valence, Barcelone et aux Baléares où il séjourna en 1420, 1434 puis de 1461 à 1466[4]. Sur son *Retable de la sainte Croix*, conservé au musée de Valence, l'artiste

---

[1] Cette estampe a été publiée in « Acta Raymond Lulli, Sollier », *Lluch*, février 1935, fig. 6. Ce renseignement nous a été communiqué par Monsieur Roderic Martin. Nous n'avons pas pu nous procurer cet article. Nous avons donc décidé de faire l'explication iconographique du retable et de tenter de le situer dans le contexte artistique qui l'a vu naître.

[2] Les œuvres des Bellini ou d'un Antonello de Messine en apportent une preuve sublime.

[3] Azcárate (J. M.), *op. cit.*, p. 341.

[4] *Idem*, p. 324-325.

reste fidèle au fond doré diffusé par le gothique international, mais montre une certaine maîtrise dans la mise en perspective des scènes représentées. On retrouve les mêmes caractéristiques dans le retable du couvent trinitaire de Palma. S'il n'est guère possible, à partir d'une estampe, de proposer une attribution précise, nous avons tout lieu de penser que la qualité esthétique du retable trahit un travail catalan ou valencien.

L'architecture des Trinitaires depuis le concile de Trente jusqu'aux dernières suppressions de l'ordre en Europe

La fin du XVIe siècle marqua le début de la reconquête des âmes par l'Église séduites par les arguments des Protestants. Cet élan qui partait de Rome devait envahir une grande partie de l'Europe. L'architecture fut l'un des vecteurs, sinon le plus important, de cette vaste entreprise. Pour les Trinitaires, le mouvement prit des aspects différents selon les pays.

Les transformations de la Ville éternelle rendaient possible l'édification de nouveaux édifices, la basilique Saint-Pierre étant la plus prestigieuse d'entre eux. Directement en relation avec le développement de l'esthétique baroque, les Trinitaires, plus précisément la branche déchaussée, ordonnèrent la construction de nouvelles églises, dont l'une d'entre elles devint un modèle, pourtant moins imité que ne le fut l'église du Gesù : il s'agit de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines.

La volonté d'unité manifesté par le concile aurait pu trouver un écho favorable au sein d'un ordre dont la vocation initiale était universelle. La nomination d'un ministre général français et son installation dans le royaume capétien au milieu du XIIIe siècle, la guerre de Cent Ans puis le Grand Schisme avaient eu raison de ce projet. Bien au contraire, l'application des décisions conciliaires marque pour l'ordre un moment de trouble qui finit par prendre des aspects institutionnels bien après les avoir transcrit dans l'architecture.

L'architecture de la fin du XVIe siècle chez les Trinitaires : la difficile adoption de l'esthétique Renaissante et Maniériste

Les premières années du XVIe siècle ne bouleversèrent pas radicalement le monde des arts ; le renouvellement esthétique en provenance de l'Italie coexista pendant tout le siècle avec la tradition gothique, notamment en France. En effet, dans ce pays, les guerres de Religion ne permirent pas d'adapter les modèles italiens à l'architecture religieuse ; il fallut attendre le XVIIe pour voir cette influence prise en compte.

D'après l'ouvrage de Sebastiano Serlio (1475-1554), le *Quarto Libro*, le choix des ordres architecturaux doit correspondre au statut social des commanditaires ou à l'utilisation des bâtiments[1]. L'ordre dorique caractérise les demeures de militaires, les portes de ville ou les prisons et les églises dédiées aux saints guerriers (saint Paul, saint Georges, etc.). L'ordre ionique, en raison de ses proportions harmonieuses, est qualifié d'ordre « intermédiaire » pouvant être utilisé pour les églises dédiées à des saintes ayant supporté héroïquement le martyre. Il est aussi utilisé pour les demeures de lettrés. L'ordre corinthien, adoptant des formes frêles semblables à la taille d'une jeune fille, est le mieux adapté aux sanctuaires mariaux.

Les Trinitaires se convertirent à ce nouveau vocabulaire architectural et ornemental durant la seconde moitié du siècle et continuèrent à s'y référer encore dans les premières années du XVIIe siècle. Cependant, ils restèrent fidèles au parti déjà adopté au Moyen Âge en privilégiant les variantes locales.

[1] Pawels-Lemerle (Frédérique et Yves), *L'architecture à la Renaissance*, coll. Tout l'art/histoire, Paris, Flammarion, 1998, p. 119.

L'Italie : la République de Gênes et le royaume de Naples

Après une éphémère tentative d'installation à Gênes, du vivant même de Jean de Matha, les religieux revinrent dans la cité ligure à la fin du XVIe siècle, conséquence de la bataille de Lépante dont la victoire était attribuée à la Vierge du Remède, culte spécifique à l'ordre. En effet, ce fut la famille Doria qui appela les religieux dans leur cité. Jouxtant le palais ducal construit par Lorenzo Fassolo (1463-1518), leur église devint très rapidement une chapelle réservée à l'usage exclusif de la famille ducale.

Les Trinitaires détruisirent l'église qui leur avait été donnée par Zénobie del Carretto, femme de Giovanni Andrea Doria[1]. Les travaux de reconstruction du couvent, qui durèrent de 1593 à 1617, furent confiés, d'après la tradition, aux architectes Andrea Ceresola dit « il Vannone » et Gaspare Corte.

➜ 27. Gênes (Ligurie). Ancienne église Saint-Benoît et Sainte Trinité.

Bâtie de 1593 à 1611, l'église, consacrée à Saint-Benoît et à la Sainte Trinité, possède un porche hors œuvre scandé d'un ordre ionique. La structure de ce porche nous semble avoir été inspirée par celle que Jules Romain (1499-1546) avait donné au portique de la façade ouvrant sur le jardin du palais du Té (érigé de 1524 à 1534), à Mantoue. Quelques différences sont toutefois perceptibles : les colonnes jumelées font place à une colonne simple et un oculus orne le fronton.

Le plan dénote une influence du Maniérisme tardif, perceptible dans le rapport double de la longueur de l'abside abritant le chœur, par rapport à ce qu'il est permis d'identifier comme les bras du transept[2]. L'architecte a su jouer astucieusement de la superficie modeste de l'édifice en contrebutant la voûte d'arêtes centrale par des berceaux parallèles à l'axe des voûtains, renforcés par des tirants. Des pilastres corinthiens marquent les angles de l'espace intérieur.

Si un rapprochement semble s'imposer entre ce bâtiment et les théories de Serlio, perceptible à travers l'association de l'ordre corinthien à une église dédiée à la Vierge, peut-on faire la même constatation pour les autres sites construits dans les territoires soumis à la couronne espagnole ?

Grâce à leurs possessions en Italie du sud, les Espagnols eurent un contact privilégié avec les nouvelles influences esthétiques de l'époque : Renaissance puis Maniérisme. À partir de cette date, les contacts entre l'Espagne et les milieux artistiques italiens ne cessèrent de s'intensifier. Ces liens s'expliquent d'autant mieux que l'héritier au trône d'Espagne était, dans un premier temps, sacré roi de Naples. C'est dans ce contexte qu'après une présence de courte durée en Italie au Moyen Âge, les Trinitaires profitèrent principalement de la domination aragonaise pour se réinstaller dans la péninsule, à Naples, puis en Sicile et en Sardaigne. Cependant, les nombreux tremblements de terre eurent raison de certains couvents trinitaires : celui de Messine, par exemple, fut rayé de la carte au début du XXe siècle.

Située dans la quartier espagnol, l'église trinitaire de Naples fut construite en 1573 puis rénovée en 1588. L'inscription du clocher de trois niveaux coiffé d'un édicule octogonal tardif dans le plan même de l'édifice, s'explique par l'exiguïté du terrain disponible. L'austérité de la façade

---

[1] Il s'agit de l'un des capitaines qui combattit à Lépante.

[2] Pazzini Paglieri (Nadia) et Paglieri (Rinangelo), *Chiese Barocche a Genova e in Liguria*, Gênes, Sagep Editrice, 1992, p. 41-42.

ouvre sur une petite place ne permettant guère le recul nécessaire pour apprécier un décor recherché. L'architecte joue sur la dramatisation des volumes. Contrairement à l'exemple gênois, le porche, aussi scandé par trois arcades en plein cintre mais abritant l'escalier d'accès, s'inscrit à l'intérieur de la façade contribuant à le plonger dans l'ombre. La partie supérieure est percée d'une grande vitre cintrée, récemment restaurée) frappée d'une croix rouge et bleue. Le mur est animé d'un savant jeu géométrique animé par la différence de profondeur des plans et sur la maîtrise d'un vocabulaire décoratif restreint : balustrade, pilastres géminés amenant le regard vers le fronton triangulaire percé d'un oculus. L'opposition des teintes contribue efficacement à renforcer la verticalité : pierres sombres des colonnes corinthiennes et de l'intrados des arcades du porche, accentuant la pénombre de l'entrée tranchant sur le crépis ocre jaune en partie supérieure. La structure est surmontée d'une coupole percée de fenêtres qui éclaire un espace intérieur divisé en trois nefs.

Les liens avec l'Espagne sont perceptibles dans le choix des tableaux qui ornent la nef : une *Vierge du Pilier avec saint Jacques et sainte Rose* du côté de l'Épître, de l'autre côté un *Saint Ferdinand et sainte Thérèse* donné par l'infant Don Sebastiano Isidoro[1].

Ces deux exemples montrent le choix affirmé de l'esthétique du moment. Au contraire, à Sassari (Sardaigne), l'architecte utilise le vocabulaire plateresque notamment dans le groupe sculpté surplombant le porche. Cette expression artistique associe les apports italiens à l'héritage espagnol du gothique isabellin. Son usage hors d'Espagne peut s'expliquer par le rattachement ancien de la Sardaigne à l'Aragon (1323/24). En revanche, les pilastres doriques contribuent à l'austérité de la façade. La fenêtre surmontant les sculptures est fermée par un vitrail représentant une Sainte Trinité.

L'architecture des églises trinitaires en Italie offre des expressions révélatrices de la situation politique sévissant dans la péninsule à l'époque, notamment dans les territoires soumis à l'Aragon. L'utilisation des styles ibériques laisse entrevoir l'intervention d'architectes originaires d'Espagne, ouvrant la voie aux nombreux artistes qui fréquenteront ces deux rives de la Méditerranée. Examinons maintenant comment les architectes se sont exprimés en Espagne.

Les royaumes ibériques

L'Espagne du XVIe siècle devint un creuset où s'exprimèrent des tendances architecturales multiples. L'art isabellin et, dans une moindre mesure, le style *mudejar* marquèrent la fin du XVe siècle espagnol. Parallèlement à cela, le royaume subit également à la même époque l'influence esthétique des États flamands. Ce courant s'exprima à la cour tout d'abord, puis dans le reste du pays. Puis les influences italiennes pénétrèrent dans la péninsule. Mêlant traditions locales et influences étrangères, les artistes produisirent un art aux caractères originaux : le style plateresque en Espagne et le style manuelin au Portugal.

Bartolomeo Ordóñez (1480-1520) et Diego de Siloé (vers 1495-1563) furent les ardents partisans du nouveau langage artistique venant d'Italie. Ils n'étaient pourtant pas représentatifs de la profession. Traditionnellement, la primauté des sculpteurs sur les architectes explique l'importance donnée aux façades-retables. En outre, les praticiens appliquèrent la grammaire de la Renaissance puis du maniérisme au vocabulaire local inspiré du plateresque ou même du *mudejar*.

L'enrichissement de la société espagnole contribua à faire de l'art un enjeu de pouvoir : la protection des arts était nécessaire pour conforter l'image de puissance de la noblesse espagnole du XVIe siècle. Francisco de los Cobos, secrétaire de l'empereur Charles Quint, transforma ainsi la

[1] Celano (Carlo), *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, vol. IV, Naples, imp. Nicola Mencia, 1859, p. 631-632.

ville d'Úbeda pour en faire un symbole de son pouvoir. Les Trinitaires, qui possédaient un couvent dans cette localité, ne furent pourtant pas touchés par la transformation complète de la cité. Lorsqu'il n'était pas possible de reconstruire un couvent, on procédait simplement à un agrandissement ou à des modifications.

Dans la seconde moitié du siècle, la « maniera » devint un mode d'expression privilégié en Espagne, favorisé par la cour de Philippe II. Ce courant pénétra plus tardivement au Portugal à l'occasion de l'union des royaumes de la péninsule par le Habsbourg, en 1580.

La conquête des Amériques provoqua un afflux de richesses en Espagne. Les Trinitaires profitèrent-ils de cette manne ? On peut le supposer si l'on considère les nombreux couvents médiévaux reconstruits au XVIe siècle. Ainsi, une telle frénésie permettait-elle aux architectes de proposer de nouveaux langages ornementaux aux religieux. En effet, une multitude d'influences, locales ou étrangères, se juxtaposèrent alors, contribuant à un remarquable enrichissement esthétique. Par exemple, l'influence musulmane se manifestait toujours, non seulement à travers le style *mudéjar*, toujours vivace en Andalousie, mais aussi par des expressions décoratives plus diffuses. C'est ainsi que les églises conservaient à la fois les plafonds en bois sculpté et le clocher de plan barlong décoré de faïences, peintes en bleu ou en brun, formant des ornements géométriques[1].

On retrouvait ces influences dans l'église de Grenade, bâtie entre 1520 et 1530. Elle mesurait trente-quatre mètres de long pour dix-neuf de large, possédait une nef unique flanquée de chapelles latérales, d'une vaste abside polygonale et d'une coupole. La nef était couverte d'un réseau d'octogones décoré de rosettes au centre, comme on le voit encore dans l'escalier de la bibliothèque de l'hôpital royal de cette ville. L'église fut agrandie quelques années plus tard. En 1569, Luis Muñoz et sa femme, María de Molina, firent bâtir une chapelle dédiée à l'Immaculée Conception.

L'influence musulmane pouvait aussi se manifester sur les parois extérieures des bâtiments. Le couvent de Cuéllar, agrandi au XVIe siècle, nous en fournit un exemple. Une abside polygonale fut ajoutée au noyau *mudéjar*. Les murs extérieurs sont revêtus d'un crépi estampé d'un décor géométrique varié, en méplat, évoquant le travail du cuir, mis en valeur par la lumière rasante. L'influence de la céramique peut aussi expliquer ces choix ornementaux. À la même époque, une petite niche fut aménagée entre les deux portes du logis pour recevoir une statue représentant l'ange entre les deux captifs. Le style de ce groupe évoque l'art plateresque, ce qui montre que deux expressions artistiques pouvaient être produites à la même époque, sans que cela choque les commanditaires.

Le style plateresque fut cependant beaucoup plus répandu au XVIe siècle que le *mudejar*. On le retrouve encore au siècle suivant, par exemple, sur le porche de la façade de l'église andalouse d'Úbeda. Toutefois, la grammaire des styles provenant d'Italie y donne lieu à des adaptations locales montrant un ordre associant un bossage à des chapiteaux corinthiens. La partie supérieure est occupée par les armoiries du couvent entourées du collier de l'ordre de la Toison d'or, au centre du fronton brisé, au-dessus duquel prend place un édicule formé d'un tympan représentant la Trinité. Des similitudes de conception se retrouvent entre ce porche et celui de la collégiale de l'Université de Grenade.

On retrouve l'usage du bossage à Salamanque, en Castille, associé à une architecture maniériste sur la façade de l'église de l'ancien couvent, aujourd'hui transformé en collège. L'établissement est situé rue Zamora, anciennement rue *del Concejo de Abajo*, créée à la fin du

[1] Lambert (É.), *op. cit.*, p. 124.

XIIIe siècle. Elle donne sur la Plaza Mayor, construite entre 1729 et 1755 sur l'emplacement de l'ancienne place San Martín autour de laquelle se trouvaient de nombreux couvents[1].

De l'église, seule la façade a été conservée. Son harmonie apparente trahit pourtant plusieurs influences. Avant toute chose, il faut souligner l'importance des nuances de la pierre qui contribuent au décor de la façade. Ce jeu chromatique est particulièrement perceptible sur les voussures du porche.

L'élévation de la façade est conçue en niveaux asymétriques surmontés d'un fronton brisé. Chaque niveau est encadré par deux pilastres. Une niche abritant une statue représentant *L'Ange entre deux captifs* est creusée au centre du niveau supérieur. Le niveau inférieur, plus complexe, met en scène le porche.

Plus curieux sans doute est l'impression de « patchwork » que donne cette façade. L'influence médiévale y est encore perceptible dans la présence des armoiries des donateurs placées de part et d'autre du fronton brisé. La conception originale de l'arcade du porche constituée de deux arcs en plein-cintre jumelés avec une retombée pendante est également un souvenir de l'architecture gothique. Un des porches de la cathédrale de Baeza (Andalousie), érigé à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle, en offre un bel exemple.

Les trois niches abritant les statues des fondateurs et la Trinité sont encadrées par de larges piédroits en bossages un-sur-deux à anglets supportant un entablement peu épais qui ne suit pas la courbe supérieure de la niche. Le traitement en creux des piédroits et des voussures du porche et des piédestaux apparaît comme un bossage « en négatif ». Mais la volonté de panacher plusieurs styles est plus explicite encore dans la manière de « mélanger » les ordres avec la plus grande fantaisie. Les deux pilastres extérieurs adoptent un ordre doriques aux fûts cannelés et rudentés au premier tiers. Le porche est encadré de colonnes reprenant les mêmes fûts que les pilastres. Toutefois, les chapiteaux sont composites et supportent un entablement dorique faisant alterner des triglyphes et des métopes ornées de motifs floraux.

➔ 28.
Baeza (Andalousie). Façade de l'église de l'ancien couvent des Trinitaires.

Parfois, les églises trinitaires ne subsistent que sous forme de vestiges très modestes comme à Coín, ville andalouse située non loin d'Úbeda. On ne voit plus aujourd'hui qu'un clocher, appelé « tour des Trinitaires », dont l'originalité résulte dans le plan en triangle isocèle que l'on ne retrouve nulle part ailleurs. Le choix d'une telle forme a peut-être été rendu nécessaire par l'inclinaison très marquée du sol. En effet, la base du triangle est située en amont, tandis que les deux autres côtés devaient servir à maintenir la pression.

Vers le milieu du XVIe siècle, sous l'impulsion de l'austère Philippe II, les goûts esthétiques des Espagnols changèrent. En effet, les expressions *mudejar* et plateresque allaient faire place à un nouveau courant artistique : le style herrérien, magistralement mis en scène à l'Escurial. Ce mouvement s'amplifia, lorsqu'en 1561, le roi choisit de faire de Madrid la nouvelle capitale du royaume, alors que la cité n'était qu'une bourgade. Grâce à son nouveau statut, la ville devint l'un des grands centres artistiques de l'Espagne du siècle.

---

[1] Ceballos (Alfonso Rodriguez G. de), *La Plaza Mayor de Salamanca*, Salamanque, Centro de estudios salmantinos, 1977, 230 p., 2 pl.

On peut considérer que le changement de statut de la cité bénéficia aux Trinitaires. Si la fondation madrilène remontait à 1547[1], elle semble avoir stagné jusqu'à la fin du siècle. Les religieux profitèrent de l'impulsion économique qui transformait la ville en véritable capitale. Situé dans le quartier d'Atocha, l'établissement, dont la construction débuta à partir de 1590, occupait l'espace compris entre les numéros 12 et 16 de la rue du même nom. L'ensemble des bâtiments était représentatif de l'architecture de l'époque encore teintée de l'esthétique maniériste, comme en témoignent des photographies anciennes du plan-relief de la ville. En effet, l'aspect général du couvent évoquait, *mutadis mutandis*, celui de l'Escurial, érigé de 1561 à 1586.

Le parallèle se confirme car la construction fut confiée à deux disciples de Juan de Herrera, le constructeur de l'Escurial : Juan de Valencia et Gaspar Ordóñez († après 1618). La nef de l'église fut bâtie entre 1590 et 1611 mais le chœur et l'abside furent terminés entre 1650 et 1680 par un architecte inconnu[2]. La façade était surmontée d'un fronton triangulaire et de deux tours dont l'une était coiffée d'un clocheton tout comme la croisée du transept coiffée de même mais de section octogonale[3]. L'aspect intérieur du couvent est connu par des estampes ; on y remarque des pilastres corinthiens scandant les murs.

L'esthétique herrérienne s'impose aussi très loin de la cour et de la nouvelle capitale. On en retrouve l'expression en Andalousie, où le couvent de Jérez de la Frontera fut fondé en 1567. L'église, s'ouvrant vers le sud, est précédée d'un parvis conçu comme une cour plantée d'arbres et clôturée d'une grille. Cette disposition sera reprise, on le verra au XVIIe siècle, dans les églises espagnoles des déchaussés. Si le plan de l'église, rectangle scandé de trois travées et terminé par un chevet à pans coupés, n'est guère original, la façade l'est davantage. Elle se caractérise par son extrême sobriété, simplement animée par la présence d'un tympan triangulaire abritant le symbole de l'ordre : la croix pattée inscrite dans un cercle.

➔ 29.
Jérez de la frontera (Andalousie).
Façade de l'église de l'ancien
couvent des Trinitaires.

On le voit, les architectes espagnols surent allier la richesse décorative de leur patrimoine à celle venant d'Italie. Parfois, cette influence, alliée à des caractères flamands, sera plus déterminante encore. Chez les Trinitaires, on en retrouve l'expression en Navarre, à Puente-la-Reina, seul couvent médiéval du royaume pyrénéen.

L'architecture médiévale du couvent était conforme à celle des établissements modestes que l'on trouvait en France. Il était composé à l'origine d'un vaste rez-de-chaussée et d'un petit hospice qui comportait un dortoir pour les religieux et un petit oratoire. Ce couvent fut modifié au XVIe siècle par l'adjonction d'un étage et d'un haut-relief représentant un Dieu le Père entouré de sept

---

[1] Tovar Martín (V.), *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para estudio)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, 904 p., 193 fig. N & B.

[2] Gaya Nuño (Juan Antonio), *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 384.

[3] Après avoir été utilisée une dernière fois en 1833, l'église fut désacralisée deux ans plus tard, lors de la suppression des ordres en Espagne. Mais une nouvelle activité évita sa destruction : un acte royal datant du 31 décembre 1837 transforma le couvent en Musée royal, ancêtre du Prado actuel. Le lieu fut choisi parce qu'il avait trois entrées : la principale, rue d'Atocha, et deux autres : rue *Relatores* et place *del Progresso*.

têtes d'angelots. La structure très caractéristique de ce relief nous permet de le rapprocher d'autres œuvres mieux documentées. En effet, l'*Allégorie de la Rédemption* (début du XVIe siècle), offre une synthèse des courants esthétiques italiens et flamands déjà perceptible tout au long du XVe siècle[1], comme en témoigne aussi le relief de Puente-la-Reina datant du dernier quart de ce siècle. Elle est due au ciseau de Juan de Borgoña (vers 1470-1535). L'artiste, intégrant les leçons flamandes et italiennes, a réparti les têtes d'angelots sur les piédroits et sur la voussure intérieure du décor encadrant l'effigie de don Pedro González de Mendoza[2].

Malgré la situation excentrée du royaume portugais, la cour entretenait des liens avec les principautés italiennes. Ces relations permirent à des artistes italiens de séjourner à Lisbonne. Par ailleurs, le rôle de l'Espagne fut aussi déterminant dans la diffusion de l'art de la Renaissance au sein du royaume lusitanien.

En 1569, le couvent de Lisbonne fut entièrement rebâti sur le même site et il conserva le mobilier préexistant, notamment celui des chapelles de l'église[3]. L'église possédait aussi un panneau représentant un *Christ à la Colonne*, aujourd'hui perdu, peint à la fin du XVe siècle par Nuno Gonçalves (actif à Lisbonne entre 1450 et les environs de 1492), artiste qui travailla à la cour du roi Alphonse V l'Africain (1438/1481)[4]. Le peintre a exécuté un autre panneau représentant le même thème, conservé actuellement au Museu de Arte antiga de Lisbonne, qui donne sans doute une idée de celui commandé par les Trinitaires[5]. En revanche, ce musée possède une autre œuvre provenant du couvent de Lisbonne : il s'agit du retable du maître-autel[6].

Œuvre magistrale de Garcia Fernandes (XVIe siècle), peinte en 1530, elle n'en a pas moins subi des modifications apportées par d'autres peintres en 1537. Les raisons de ces modifications nous sont restées inconnues. Il a sans doute été exécuté pour remplacer celui qu'avait donné la reine sainte Isabelle, en 1286 ou en 1289. Huit panneaux composent le nouveau retable illustrant la *Transfiguration*, la *Sainte Trinité*, la *Nativité*, la *Présentation de Jésus au Temple*, le *Baptême*, la *Résurrection*, l'*Ascension* et la *Pentecôte*. La dimension globale de l'ensemble est de 5,52 m pour la hauteur et 5,30 m pour la largeur. Un encadrement doré entourait chacun des panneaux, comme le précisent des descriptions anciennes.

L'auteur de l'article offre une reconstitution de l'ensemble que nous proposons de rectifier. Si la position des panneaux latéraux paraît convenable, il nous semble au contraire que les panneaux centraux (la *Transfiguration* et la *Sainte Trinité*) doivent être inversés en positionnant la *Sainte Trinité* au-dessus de la *Transfiguration*, et non pas l'inverse, ce qui est plus conforme au discours théologique[7]. Par ailleurs, l'auteur pense que deux influences se retrouvent dans ces œuvres : italienne pour la *Transfiguration* et la *Sainte Trinité*, et flamande pour les autres panneaux.

---

[1] Checa (Fernando), *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 80.

[2] *Idem*, p. 81.

[3] Mendes (Hormigo Jose Joaquim), *Testamento de Vasco Martins Rebolo, senhor do Casal da Falagueira (Amadora), cavaleiro del Rei D. Afonso III, ano de 1299*, Amadora, Patrimonico, 1983, p. 13.

[4] L'artiste est surtout connu pour le polyptyque de *Saint Vincent*.

[5] C'est à tort que Monsieur Serrão croit reconnaître ce panneau dans celui conservé aujourd'hui au Museo do Artes antigos de Lisbonne. En effet, le directeur de ce musée, M. Jose Alberto Seabra, nous a assuré que celui-ci provient d'un autre couvent. Cf. Serrão (Vítor, Manuel), « O retábulo do convento da Trindade. Nova base de identificação de Nuno Conçalves », *Sep. Revista Municipal*, n°136/139, Lisbonne, Cãmara municipal de Lisbõa, 1973, tiré à part, 9 pages illustrées.

[6] *História da Arte em Portugal*, t. VI, Lisbonne, Publicações alpha, 1986, p. 136 et sqq.

[7] L'existence de marques de montage, au dos des différents panneaux, pourrait confirmer ou non notre proposition. Nous n'avons pas pu le vérifier.

La première pierre de l'église du couvent de Coïmbre fut posée en 1562, mais le portail ne sera édifié qu'en 1630, par Maître Manuel Simões, après autorisation du conseil municipal. L'église fut légèrement modifiée à cette époque, mais sans transformation du décor intérieur[1]. Le mur gouttereau sud de la nef, dans sa partie supérieure, possède une curieuse loggia dont les arcades sont scandées par de frustes colonnettes doriques. Il s'agit d'un parti déjà adopté à la fin du XVIe siècle par l'architecte de l'église du couvent des Carmes. Cette particularité prend naissance dans l'architecture plateresque espagnole qui, déjà au début du XVIe siècle, avait eu recours à ce dispositif ornemental. On en trouve un exemple dans la Manche (Espagne), à l'église de l'Assomption de Valdepeñas dont l'architecture révèle toujours les caractéristiques du gothique tardif. Cette galerie est systématiquement placée sous le pan méridional du toit.

L'église trinitaire a subi de nos jours d'importants travaux d'aménagement ayant eu pour effet la destruction totale du décor intérieur. Fort heureusement, des photographies anciennes le restituent en partie. La structure de la nef diffère peu de celle des autres édifices construits à la même époque : un chœur plus étroit et moins haut que les trois travées, pas de croisillon, mais trois chapelles situées de chaque côté de la nef[2]. L'éclairage provient de fenêtres percées dans les murs séparant les chapelles du mur sud. Ces fenêtres prennent place sous l'entablement soutenant le sommier des arcades. Le chœur est orné d'un arc en pierre dont l'intrados est formé de sept caissons comportant à l'origine des inscriptions, tandis que ceux de l'arcade sont décorés de têtes d'anges. Un décor en croissant surmonte cette arcade. Cette disposition est très similaire à celle que l'on trouvait à l'église madrilène des Trinitaires.

Au Portugal, comme en Espagne, la situation politique apaisée tout comme l'apport de richesses en provenance d'Amérique du Sud ou de Guinée favorisèrent la création artistique. La France, en revanche, connut les troubles des guerres de Religion qui engendrèrent de nombreuses destructions de couvents trinitaires.

La France

Le XVIe siècle fut un siècle singulier pour ce qui concerne l'architecture des couvents français. Il débuta par de nombreuses reconstructions d'édifices, conséquences des ravages de la guerre de Cent Ans[3], et s'acheva par la destruction de nombreux couvents due aux guerres de Religion. Lors de ces événements, de nombreux couvents subirent des ravages irréparables : Saint-Éloi de Mortagne-au-Perche (1562), Beauvoir-sur-Mer (1568), Vianden (1573 et 1574), Vitry-en-Perthois (1574), Troyes et Meaux[4] (1590) dans le nord du pays ; Saint-Gilles-du-Gard (1562), Cordes (1568), Orthez (1569) ou Lorgues (1579) dans le sud. Il est d'ailleurs curieux de remarquer qu'il s'agit pour l'essentiel des mêmes couvents qui avaient déjà été détruits lors de la guerre de Cent Ans.

Certains de ces édifices, reconstruits ou modifiés au XVIe siècle, intégrèrent les nouveautés esthétiques du temps, tandis que d'autres sont d'anciens édifices donnés aux Trinitaires pour les reloger rapidement (Metz, Montpellier). Souvent, la réédification des églises détruites après les

---

[1] Correia (Virgílio) et Gonçalves (Nogeira), *Inventário artístico de Portugal*, t. II, Lisbonne, Academia nacional de Belas Artes, 1947, p. 144-145.

[2] *Idem*, p. 145.

[3] Chevalier (Bernard), *Les bonnes villes de France du XIVe au XVIe siècle*, Paris, Aubier, Collection historique, 1982, p. 250. Par exemple, onze des quinze couvents de Tours furent entièrement reconstruits à partir de 1480, dont sans doute celui des Trinitaires, situés hors des murs.

[4] L'église du nouveau couvent trinitaire de Meaux fut construite sur ordre de Nicolas Musnier et consacrée le 21 septembre 1533 par l'évêque de Russie. Voir Vessière (Michel), *évêque Guillaume Briçonnet..., op. cit.*, p. 151.

guerres de Religion nécessita la vente de biens. Un document du 20 mai 1576 émanant du chapitre général autorisa le ministre de Châlons-en-Champagne à vendre des biens jusqu'à concurrence de cinq cents livres pour la reconstruction de l'église[1]. Les églises bâties à cette époque, remarque Jean-Marie Pérouse de Monclos, manquent d'innovation de la part des architectes renaissants, au regard de la perfection de l'architecture des églises médiévales[2]. Il est vrai que nombre d'églises trinitaires bâties durant ce siècle restent encore fidèles à l'esthétique gothique. C'est peut-être et surtout dans le décor que s'exprime une recherche ornementale originale. Ce courant artistique perdura jusque dans les premières années du XVIIe siècle.

Le couvent de Cerfroid connut des destructions importantes lors de la guerre de Cent Ans et fut abandonné comme résidence par le ministre général, en 1462. Il ne sera relevé de ses ruines qu'au début du XVIe siècle. L'état de la maison de Cerfroid à la Renaissance est connu grâce à une estampe de Théodore Van Thulden (1606-1669), exécutée en 1633[3]. La légende indique qu'il s'agit de l'état du couvent en 1540, date d'achèvement des travaux.

La façade, seul élément précisément représenté sur l'estampe, laisse entrevoir un portail encadré par deux colonnes engagées supportant un tympan aniconique. Les colonnes se terminent, dans leur partie supérieure, par des pinacles. Deux oculi s'ouvrent sur les combles. Il faut également signaler la présence d'un clocher pointu coiffant le bras sud du transept et celle d'une petite poivrière située à l'extrémité du mur de l'aile du cloître proche de la façade de l'église.

L'église fut achevée en 1540, uniquement grâce aux aumônes des pèlerins. L'achèvement du couvent s'inscrit dans un contexte de reconstruction identique à celui rencontré au XIIIe siècle. Dans la région, Château-Thierry[4], Chézy-en-Orxois, Saint-Nicolas et Notre-Dame de la Ferté-Milon, ou encore la petite église de Cointicourt (commune de Monnes) furent reconstruites à la même époque et dans une zone très proche[5]. D'autres édifices de la région furent modifiés, comme l'abbatiale de Chézy-sur-Marne[6]. On retrouve d'ailleurs dans l'église de Chézy-en-Orxois les mêmes éléments architecturaux qu'à Cerfroid : structure du porche et présence de poivrières et d'un oculus en façade.

À Cerfroid, les fidèles pouvaient accéder directement à l'église, sans emprunter l'entrée principale du couvent, par un passage couvert reliant la nef au mur d'enceinte, ce qui permettait de faire respecter la « clôture ». Quatre travées furent ajoutées à l'église érigée par Nicolas. Dès lors, elle prend son aspect définitif : une nef longue d'une cinquantaine de mètres sur une dizaine de large[7], et un transept dont le croisillon sud est surmonté d'un clocher coiffé d'une toiture à pans aigus. La nef est éclairée par trente vitres. Si aucune structure architecturale datant de cette période n'a été épargnée, il n'en va pas de même pour les éléments décoratifs.

---

[1] 49 H 6/6, Archives départementales de la Marne.

[2] Pérouse de Monclos (Jean-Marie), *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès/C.N.M.H.S., 1989, p.167.

[3] Ralle (ouvrage paraissant devoir être attribué au Père Claude), *Revelatio ordinis Ssmæ Trinitatis Redemptionis captivorum sub Innocentio III - anno 1198 - gravures de Van Thulden*, s. éd., 1633.

[4] Cette église, dédiée à saint Crépin et saint Crépinien, fut édifiée à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle. Voir Magnien (Aline), « La décoration et le mobilier de l'église Saint-Crépin de Château-Thierry », *Mémoires de la fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne*, t. XLII, 1997, p. 15 et sqq.

[5] Cf. à ce sujet l'étude déjà ancienne de Moreau-Nélaton, *Églises de chez nous, arrondissement de Château-Thierry*, 2 tomes, Paris, H. Laurens, 1913.

[6] Corvisier (Christian), « Une œuvre méconnue du mécénat de la Renaissance : le clocher de l'église Saint-Martin de Chézy-l'abbaye et son décor », *Mémoires de la fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne*, t. XLIII, 1998, p. 5-24.

[7] Il s'agit des dimensions telles qu'elles ont été relevées par le père Calixte de la Providence. Cf. Providence (père Calixte de la), *op. cit.*, p. 326-327.

L'église voisine de Gandelu conserve une partie importante du décor provenant de l'ancienne église de Cerfroid, notamment les lambris du chœur (L. 5,00 m ; H. 3,00 m)[1]. Malgré une apparente unité, ces boiseries, inédites, sont constituées de deux parties différentes, comportant un tableau au centre de chaque lambris. Le tableau est encadré de chaque côté par deux pilastres, l'un ionique, l'autre corinthien, entre lesquels est sculptée une figure en haut-relief.

On reconnaît deux types de figures. Elles font référence au vocabulaire ornemental issu de l'école de Fontainebleau, comme la torsion et le canon allongé des corps. Reposant sur des consoles imposantes, elles représentent la Charité et une autre vertu théologale qu'il n'est guère possible de reconnaître (Foi ou Espérance ?). La Charité où l'on voit un enfant recherchant le sein n'est pas sans rappeler le sujet d'un dessin de Michel-Ange, repris notamment par les artistes de l'École de Fontainebleau. La fortune de ce thème sera grande puisqu'on le retrouve sur un tableau conservé au Louvre, *La Charité*, peint vers 1560 (inv. RF 1970 31), ou sur des meubles datant du XVIe siècle (comme par exemple au Musée d'art local d'Amiens). Un piédestal orné d'un décor floral sert de base au relief. Cette disposition évoque le parti déjà utilisé pour le décor du grand escalier du château de Blois (Loir-et-Cher), érigé entre 1515 et 1524. La délicatesse du traitement de ces deux reliefs, d'une facture soignée, comme on peut en juger par les proportions des corps et le drapé des vêtements, contraste sensiblement avec l'exécution des deux autres sculptures. La composition en est aussi différente.

En effet, si la disposition de l'ensemble paraît identique, nous remarquons cependant quelques détails intéressants à développer. Il ne s'agit plus de figures allégoriques, mais de cariatides engainées dont le raffinement des motifs floraux ne parvient pas à faire oublier la maladresse du traitement des visages. L'anatomie, et notamment la tête, sont nettement moins soignées que sur les deux autres reliefs. De plus, ce décor reprend les grandes lignes du précédent en l'adaptant au goût du jour. Ces différences laissent supposer soit une exécution plus tardive que les deux autres sculptures, soit un travail effectué par une autre main à la même époque. Toutefois, la différence de style incline à privilégier la première solution. En effet, vers 1650, Louis Le Vau et Charles Le Brun conçoivent, pour la galerie de l'hôtel Lambert, à Paris, un décor constitué de cariatides d'un modèle proche des nôtres, œuvre de Gérard Van Obstal (1594-1668)[2]. Ces lambris sont surmontés d'une frise décorée de rinceaux, au centre de laquelle on remarque un petit personnage qui représente un captif enchaîné, placé au-dessus de chaque tableau[3].

Des vitraux complétaient le décor de l'église. Toussaints du Plessis nous décrit quelques-uns de ceux qui ornaient le chœur de l'église de Cerfroid[4]. Sur l'un d'entre eux, l'évêque Anseau (1195/1207), qui consacra la première église, était représenté en habits épiscopaux avec trois de ses diacres. Le vitrail était placé au septentrion du chœur, avec cette inscription : Anseau, évêque de Meaux (*ANZEL.EPS.MELDENSIS*). Le Père Ignace de Saint-Antoine décrivit plus précisément le sanctuaire qui « comprenait sept vitres dans lesquelles on pouvait voir la représentation de la cérémonie de consécration de l'église par l'évêque Anseau de Meaux, représenté disant la messe et officiant à genoux. Il y avait dans l'une de ces vitres, une belle vierge peinte, dans une autre, deux religieux avec la chape cousue jusqu'au ventre, la croix toute droite et le chaperon pointu comme celui des chartreux »[5]. Cette constatation surprenante de l'auteur trouve une confirmation dans des dessins exécutés au XVIIe siècle.

---

[1] Ces lambris furent tranférés à Gandelu après la vente du couvent comme bien national, en 1791.

[2] Blunt (Anthony), *Art et architecture en France, 1500-1700*, éd. Française, Paris, Macula, 1983, p. 193.

[3] Il semble que les deux tableaux d'origine aient été remplacés à une époque indéterminée.

[4] Toussaints du Plessis (Dom), *Histoire de l'église de Meaux*, Gandouin et Giffart, 1731, p. 181.

[5] Providence (C. de la), *op. cit.*, p. 249-251.

En effet, certains de ces vitraux sont connus par des dessins de Dom Pierre Janvier illustrant son manuscrit conservé à la médiathèque de Meaux[1]. Malgré sa précision descriptive, le rendu ne permet pas de déterminer la date d'exécution de ces vitraux[2]. Il nous semble pourtant possible, au regard de certains détails, de proposer une datation approximative. En effet, le dessin montre bien que les manches du manteau ont trop d'ampleur pour représenter parfaitement l'habit trinitaire, mais elles pouvaient évoquer, tout comme la forme des croix, le costume tel qu'il était au XVIe siècle. Par ailleurs, le traitement narratif développant une scène sur chaque verrière est conforme à la pratique de cette époque, ce que semble confirmer la date d'achèvement de l'église : 1540. Ceci nous conduit donc à considérer que ces vitres auraient pu être peintes durant le 1er tiers du XVIe siècle. Outre l'épisode de la consécration, deux vitres relataient les deux rédemptions effectuées par Jean de Matha, ce qui suffit à démontrer que l'ordre diffusait l'iconographie de son fondateur antérieurement au concile de Trente[3].

L'existence de carreaux de pavement, complétant le décor du chœur de l'église de Cerfroid, nous est connue par les fouilles que le père Calixte de la Providence effectua au XIXe siècle. Il retrouva les éléments permettant de reconstituer une croix rouge et bleue, mais ceux-ci ne furent pas conservés[4].

Outre Cerfroid, le couvent le plus remarquable en France du nord fut sans doute celui de Fontainebleau. Il fut installé dans l'enceinte du château royal par le roi Louis IX, après son retour de la VIe croisade. Nous ne sommes que très peu renseignés sur l'état du couvent au Moyen Âge : en effet, tous les bâtiments ont été détruits sur ordre de François Ier, lorsque ce roi décida de rebâtir une résidence plus conforme aux goûts de l'époque. Les religieux essayèrent de retarder la destruction de leur couvent, et leur résistance a peut-être été à l'origine de la différence d'architecture visible dans l'aile nord de la cour du Cheval Blanc[5]. Pourtant, rien n'y fit : la chapelle fut détruite puis reconstruite à partir de 1529[6].

Les Trinitaires ne décidèrent sans doute pas du décor de la chapelle de la Trinité[7]. La voûte, réalisée en grande partie sous Henri IV et achevé sous le règne suivant, reflétait la décoration du reste du château qui mêlait des panneaux peints cernés de stucs. La décoration monumentale, telle qu'elle était pratiquée par les artistes maniéristes, privilégiait l'intrusion des personnages dans l'univers du spectateur, tout en négligeant l'ouverture de l'espace vers l'extérieur. Ce fut dans cette

---

[1] Janvier (Dom Pierre), *Les fastes et annales des évêques de Meaux*, XVIIe siècle, Meaux, médiathèque, Ms. 83.

[2] C'est la conclusion à laquelle parvient Mme Perrot. Voir Perrot (Françoise), « Les vitraux disparus de l'abbaye de Cerfroid et l'ordre des Trinitaires », *La vie quotidienne des moines et chanoines réguliers au Moyen Age et Temps modernes*, Wroclaw, 1995, p. 533-537.

[3] Nous reviendrons sur cet aspect dans la troisième partie de ce travail.

[4] Le décor a été décrit au début du XXe siècle : Cf. Immaculée Conception (père Xavier de l'), *Souvenirs de Cerfroid*, s. l., éd. trinitaires, 1934, p. 54. Le père Calixte de la Providence avait cru reconnaître des carreaux en majolique, ce qui nous semble impossible. En effet, la majolique est une technique de modelage et la couleur rouge est très difficile à obtenir, notamment dans les arts du feu, et elle était d'un prix très élevé. Cf. Giacomotti (J.), *La majolique de la Renaissance*, P.U.F., 1961, p. 26. Nous pensons plutôt qu'il s'agit de carreaux de pavement, dont la technique permet d'obtenir un orangé d'un prix moins onéreux. Ils auraient pu être peints dans la briqueterie que possédait le couvent, située à proximité.

[5] Blunt (A.), *op. cit.*, p. 44.

[6] Dan (père), *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, Cramoisy, 1642, p. 64.

[7] On sait en effet que Martin Fréminet s'inspira des écrits du père jésuite, Louis Richeôme, qui séjournait à la cour en 1605. Voir par exemple Cordellier (Dominique), « Martin Fréminet, « aussi sçavant que judicieux », *Revue de l'art*, n° 81, 1988, p. 59.

chapelle que Marie de Médicis fit poser deux cartouches à ses armes, supportés par des anges, modèle qui s'imposa entre 1615 et 1635[1].

La localisation spécifique du couvent au sein d'un château royal conduisit également les frères à se voir imposer des artistes. Martin Fréminet (1567-1619), appelé par Henri IV pour poursuivre la décoration de la résidence royale, exécuta la voûte de la chapelle à partir de 1608 et réalisa un projet pour le maître-autel. On peut voir une partie des dessins préparatoires au Musée du Louvre et à la Nasjonalgalleriet d'Oslo. Martin Fréminet (1567-1619) effectua un voyage en Italie, à Rome tout d'abord, à partir de 1587/88, puis dans le nord de l'Italie vers 1596. Il séjourna à Turin entre 1599 et 1602. La mort de Toussaint Dubreuil (v. 1561 ?-1602) donna l'occasion à Henri IV d'appeler Martin Fréminet à Fontainebleau pour continuer la décoration du château. En 1603, l'artiste fut nommé peintre et valet de chambre ordinaire. Il fut chargé de la décoration complète de la chapelle et exécuta les dessins préparatoires pour l'autel.

En 1608, Martin Fréminet reçut une somme de 2000 livres, ce qui constituait plus que des gages réguliers et correspondait à la direction des travaux de peinture de la voûte de la chapelle du château de Fontainebleau. Il se consacra à ce travail jusqu'à sa mort, intervenue en 1619. Fréminet fut également le maître du futur Louis XIII pour le dessin et la peinture. La fierté de l'artiste pour son travail est d'ailleurs perceptible, car il emmenait son élève sur les échafaudages de la chapelle de la Trinité pour parfaire son enseignement[2].

Les travaux de la chapelle s'étalèrent dans le temps, ce qui retarda son aménagement. Par exemple, la quatrième chapelle, à gauche en entrant, fut décorée grâce aux dons de Diane de Poitiers qui permirent d'y faire aménager un beau lambris, une cloison à balustres qui la ferme et d'y installer une table d'autel en argent[3]. Le maître-autel dont Martin Fréminet avait exécuté le dessin, devait être installé en 1611 ; il ne le sera finalement que beaucoup plus tard, en 1633[4].

La localisation d'un couvent dans un château royal provoquait, on le voit, bien des désagréments que ne parvenait sans doute pas à effacer la présence d'artistes de talents affectés à l'embellissement de la chapelle. Il s'agissait d'un cas isolé, les autres couvents devaient assurément bénéficier d'un programme décoratif moins développé.

Au XIIIe siècle, à Metz, les frères avaient été obligés de se réinstaller au centre de la ville ; mais, en 1552, les religieux furent contraints de céder leur établissement aux sœurs colettes. En échange, ils reçurent l'hôtel de l'abbaye de Gorze, appelé la Cour-d'or, et y firent édifier une église consacrée le 21 mars 1566.

Aucune description de cet édifice ne nous est parvenue, mais il nous semble retrouver une représentation du chœur de cette église dans une estampe de Sébastien Leclerc (1637-1714), graveur natif de Metz. Bien que la légende ne permette aucune localisation, les statues des saintes patronnes de l'ordre, Agnès et Catherine, abritées dans des niches disposées dans la rambarde séparant le chœur de la nef, de même que le tableau de la Sainte Trinité posé au-dessus du maître-autel, ou encore les deux croix pattées, ne laissent aucun doute sur l'identité de l'ordre propriétaire de l'église. En revanche, la statue de sainte Barbe pourrait faire référence à leur précédent couvent, situé précisément à proximité de la porte dédiée à cette sainte[5]. Cette estampe constitue l'une des planches d'une série intitulée *Les tableaux de l'institution de l'ordre des Mathurins pour la*

---

[1] Blunt (A.), *op. cit*., p. 150.

[2] Richefort (Isabelle), *Peintre à Paris au XVIIe siècle*, Paris, Imago, 1998, p. 61et 81.

[3] Dan (père), *op. cit*., p. 64-65.

[4] *L'École de Fontainebleau*, cat. exp., Paris, 1972-73, p. 115.

[5] Le second couvent médiéval était en effet situé à proximité de la porte Sainte-Barbe. Cf. Cullière (A.), *op. cit*., passim. En outre, le maître-autel était dédié non seulement à la Sainte Trinité, mais aussi, entre autre, à sainte Barbe ainsi que le précise un document daté de 1636. Cf. aussi H 3775/4, liasse, Metz, Arch. dép. Moselle.

rédemption des captifs[1]. La structure de l'autel surélevé rappelle celle de l'église du couvent marseillais, bien qu'on remarque ici l'absence de crypte.

L'estampe de Sébastien Leclerc montre un arc triomphal surmonté de deux allégories de l'abondance, décor profane qui peut surprendre dans une église. La diffusion, par la gravure, du vocabulaire esthétique bellifontain explique une large connaissance des thèmes hérités de l'Antiquité ou influencés par l'Italie. L'architecte du jubé de l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris (avant 1540, peut-être entre 1525 et 1535)[2] adopta très tôt des figures identiques pour le décor des écoinçons. Ces motifs récurrents continuèrent d'être utilisés durant la seconde moitié du XVIe siècle[3].

Tout comme au Moyen Âge, le vitrail complétait le décor des églises. Dans les régions périphériques au royaume de France (Bretagne et Pays-Bas), l'usage du vitrail semblait se limiter, d'une manière générale, aux armoiries que les bienfaiteurs faisaient peindre sur les vitres des églises qu'ils avaient contribué à édifier ou à restaurer. Cette tradition perdura jusqu'au XVIIIe siècle.

Trois vitraux ornaient le centre d'une rose placée au-dessus du grand porche de l'église de Châteaubriant, en Bretagne. Ils étaient placés en triangle, la pointe tournée vers le haut, évoquant la Trinité. Toujours dans ce duché, à Dinan, les vitres de l'église étaient décorées des armoiries des donateurs et de celles de l'ordre.

Dans le comté d'Artois, l'église et le cloître du couvent d'Arras étaient ornés de nombreuses verrières, datées pour certaines d'entre elles. En 1565, Catherine Le Febvre, veuve de Laurent Rogier, fit don d'un vitrail comportant deux registres. Le registre supérieur représentait le Christ portant sa croix, au-dessous figurait Abraham. Les armoiries de sa famille permettaient d'identifier le donateur[4].

Le plan des églises continuait de privilégier une grande simplicité tout en adoptant parfois des caractéristiques maniéristes. Entre Montpellier et Toulouse, la chapelle du couvent de Cordes-sur-Ciel (Tarn) fut reconstruite en 1592. Sa longueur intérieure de 16,80 mètres environ englobe l'abside et une travée. Une seconde travée resta au stade de projet. Les cinq pans du chœur sont recouverts d'une toiture en bâtière dont le centre est surmonté d'un lanternon. Le relevé effectué en 1989 par M. l'abbé Bessou révèle un plan gothique, pourtant imprégné des leçons maniéristes perceptibles dans les proportions des chapelles latérales, correspondant à la moitié de celle de la travée de la nef. L'église est voûtée d'ogives à deux cavets reposant sur des culots. Le vocabulaire décoratif, encore gothique, est utilisé pour le décor de ces culots utilisés en guise de chapiteaux dans le chœur : bustes d'angelots tenant soit des phylactères, soit un livre. Des piliers engagés, composés de deux colonnettes encadrant une grosse colonne, reposent sur un socle en forme de croix et supportent les ogives.

Dans la province trinitaire de Provence, le couvent le mieux connu est celui de Marseille, où l'on retrouve également l'influence italienne dans l'architecture du chœur. Les travaux furent terminés en 1577. Là aussi, le décor s'inspire du vocabulaire décoratif en vogue : niches encadrées de pilastres et surmontées d'un triangle et d'un entablement aniconique. L'établissement de Marseille ne semble pas avoir souffert des barbaresques qui saccagèrent la ville en 1423. En 1524, le siège de la ville, mené par le connétable de Bourbon, eut pour conséquence la destruction du

---

[1] Préaud (Maxime), *Sébastien Leclerc*, t. I, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1980, p. 85, notice 258.10.

[2] Pérouse de Montclos (J.-M.), *op. cit.*, p. 74.

[3] Les recueils d'ornements, comme ceux d'Androuet du Cerceau, pouvaient inspirer les artistes. Les victoires ailées envahissent l'extérieur et l'intérieur des édifices religieux. On les retrouve dans les écoinçons du porche de Notre-Dame du Grand-Andely (Eure, Les Andelis), de celui de l'église paroissiale de Hesdin (Pas-de-Calais), mais aussi dans ceux du jubé de l'église Notre-Dame de l'Assomption (Seine-Maritime, Arques-la-Bataille).

[4] Loisne (A. de) et Rodière (R.), *op. cit.*, p. 662 sqq.

couvent trinitaire de la Porte Galle[1]. La communauté quitta donc les lieux. Trois ans plus tard, elle s'installa dans les principaux bâtiments d'habitation du nouvel établissement situé à l'est de la Vieille Charité. Lors du transfert, les religieux récupérèrent une grande partie des éléments de l'ancien couvent, notamment le mobilier et les chapiteaux qui furent utilisés pour la crypte du nouveau couvent[2].

Les Archives départementales des Bouches-du-Rhône conservent un relevé du plan de ce couvent, exécuté tardivement, en 1778. L'établissement occupait une parcelle très irrégulière. Une crypte est mentionnée sur ce plan, de même que le cimetière et le clocher. Toutefois, la notation schématique ne permet pas d'y décerner la nef centrale, sans transept, scandées de cinq travées et accostée de deux autres nefs. Le chœur et les nefs latérales étaient couvertes de voûtes d'arêtes. Le chevet était probablement plat. Des descriptions anciennes permettent de connaître l'aspect de la façade de l'église. Elle était décorée des statues de Jean de Matha et de Félix de Valois entourant l'ange entre les deux captifs[3].

Un dessin nous restitue le chœur en ruine et son escalier monumental en fer à cheval permettant d'accéder au maître-autel surélevé[4]. Cette disposition du chœur s'explique par la présence d'une crypte. Ce schéma s'inscrit dans la longue tradition des églises de pèlerinage, tel qu'on le voit, par exemple, à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers. Lors de la reconstruction de la basilique Saint-Pierre de Rome à partir de 1505, Bramante (1444-1514) et Raphaël (1483-1520) réutilisèrent cette structure qui existait déjà dans l'édifice paléochrétien. Le modèle fit école à Rome puisqu'on le retrouva, entre autres, à Sainte-Suzanne.

Cette disposition, originale chez les Trinitaires, est rendue nécessaire par l'existence, en sous-sol, de la crypte dédiée à la Vierge du Remède dont le culte était diffusé par l'ordre[5]. Les dimensions de cette crypte ne sont pas connues. Il est seulement possible d'affirmer qu'il s'agit d'une pièce rectangulaire comportant quatre colonnes centrales supportant des voûtes d'arêtes. On accèdait à cette crypte par un escalier placé sous l'autel. Cette construction impose la distribution de la communion devant l'escalier central, ou même dans la crypte à certaines occasions. Elle revêtait une grande importance pour les trinitaires, car les captifs libérés par les religieux y faisaient don de leurs chaînes. Après l'abandon du couvent par leurs religieux, la crypte continua d'être un lieu de pèlerinage très fréquenté jusqu'au milieu du XXe siècle (elle était encore visible en 1948)[6].

L'église médiévale d'Arles n'est connue que par des descriptions. Elle fut rebâtie au début du XVIe siècle. Le décor de la façade était particulièrement soigné puisqu'il reprenait le vocabulaire ornemental de la seconde école de Fontainebleau. Le portail, surmonté d'un gracieux fronton, était entouré de deux colonnes cannelées, couronnées de chapiteaux corinthiens et ornées de guirlandes de feuilles de vigne qui s'enroulaient autour des fûts. L'église était dotée d'un clocher à pointes de diamants[7]. Un autre exemple d'église construite à l'époque est celle du couvent de Lambesc (Bouches-du-Rhône). De « belles dimensions » et surmontée d'un clocher pointu, elle fut érigée en 1512.

---

[1] *Les Archives « Le Temps retrouvé »*, cat. exp., Archives municipales/Palais des Beaux-Arts, juillet-septembre, Marseille, 1985, p. 99.

[2] Baratier (Émile), « Les couvents trinitaires de Marseille », *Marseille*, n°54, janvier-mars 1964, p. 17.

[3] *Les Archives « Le Temps retrouvé »*, *op. cit*., 1985, p. 105.

[4] Portefeuille Marchand, t. I, p. 91, Marseille, Arch. dép. des Bouches-du-Rhône, cote XIII F bis.

[5] Nous reviendrons sur les aspects iconographiques liés à ce culte dans la troisième partie de ce travail.

[6] *Les Archives « Le Temps retrouvé »*, *op. cit*., p. 105.

[7] Fassin (Émile), « Le cloître des Trinitaires », *Le Musée, revue arlésienne historique et littéraire*, n°30, 4ème série, 1879, p. 233-236.

*
* *

Le Moyen Âge n'avait pas permis aux Trinitaires de diffuser une architecture qui leur fût propre. Bien au contraire, leurs églises, quoiqu'adoptant les caractéristiques gothiques pour l'essentiel, laissaient le vocabulaire architectural local envahir leurs édifices pour mieux s'insérer dans le tissu urbain.

Le XVIe siècle marqua un changement dans cette habitude. Si les influences locales restèrent encore très présentes, en Espagne et dans les territoires qui lui étaient soumis notamment, on dénote une influence italienne qui tendit à s'imposer en diffusant un vocabulaire architectural et décoratif qui submergera bientôt le langage gothique. Ainsi les religieux, se conformant à la nouvelle mode, adoptèrent-ils avec plus ou moins de bonheur ces nouvelles caractéristiques pour les édifices reconstruits ou nouvellement bâtis.

L'architecture trinitaire de la fin du XVIe siècle à la première moitié du XIXe siècle : modèle universel ou réflexe nationaliste ?

Les années qui suivirent le concile de Trente furent à l'origine d'une nouvelle conception esthétique qui, partant de Rome, se répandit dans l'Europe entière, à l'exception peut-être de la France et des îles Britanniques : il s'agit du baroque. Comment définir cette nouvelle esthétique ? René Huyghe, à la suite d'Heinrich Wölfflin, le définissait comme un style utilisant des procédés suggestifs, au premier rang desquels figure la couleur qu'il rapprochait des perceptions émotives de la musique[1]. Or, ce courant artistique se manifeste comme un paradoxe : résultant d'un concile qui avait souhaité tempérer certains élans artistiques exubérants, il engendra au contraire une abondance de dorures et un luxe inouï. Architecture rythmée par le mouvement symbolisant la vie, le baroque se caractérisa aussi par une profusion de statues exaspérant des élans morbides. Ce style fut développé par les ordres qui naîtront après ce concile, notamment les Jésuites, suivis des ordres anciens qui se « réformaient » en prônant un retour à la pauvreté originelle pour regagner une audience que l'Église avait perdue. C'est dans ce contexte que les branches qui portèrent alors le nom de « déchaussée » eurent à concilier l'exigence de leur règle et la nécessité de la reconquête médiatisée par l'art baroque. Mais l'expression de l'art baroque ne fut pas uniforme sur l'ensemble de la chrétienté.

La transformation de Rome rendit possible l'édification de nouveaux édifices, la basilique Saint-Pierre étant le plus prestigieux d'entre eux. Nés de la volonté de réforme de l'Église, les déchaussés ne pouvaient rester étrangers à l'esthétique nouvelle qu'elle souhaitait développer pour tenter de reconquérir les esprits. Ils ordonnèrent la construction de nouvelles églises, dont l'une d'entre elles devint un modèle emblématique mais pourtant moins imité que l'église du Gesù, à Rome : il s'agit de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines.

Léon Battista Alberti (1404-1472) conçut à Santa Maria Novella, un prototype adapté aux petites églises : deux niveaux superposés caractérisés par un ordre propre ; le rez-de-chaussée s'étendant sur toute la largeur de l'édifice, tandis que le niveau supérieur correspond à la largeur de la nef centrale ; des volutes assurent la liaison entre les deux niveaux. Ce premier exemple fut suivi de nombreux autres comme par exemple San Spirito in Sassia due à Antonio da Sangallo le Jeune (1484-1546), malgré l'utilisation d'un ordre identique pour les deux niveaux. Ce modèle sera

[1] Huyghe (René), « Introduction au Baroque », *Jardin des arts*, n°164-165, juillet/août 1968, p. 68.

d'ailleurs repris, quelques années plus tard, par Vignole (1507-1573) et Giacomo Della Porta (1485 ? - 1555) pour la façade du *Gesù*, à Rome.

Les artistes espagnols choisirent d'exprimer le souffle baroque à travers les accents exacerbés des processions andalouses de la semaine Sainte, les « *passos* ». Le pays, qui venait de terminer la reconquête de son territoire, souhaitait l'unifier en imposant la religion catholique[1]. L'édification de nouvelles églises répondait parfaitement à ce dessein. Au XVIIe siècle, les liens particuliers que l'Espagne entretenait avec l'Église expliquaient le nombre de religieux qui s'intéressaient aux arts. Les Trinitaires comptaient d'ailleurs un architecte dans leurs rangs : le père Joseph Miñana[2].

En Europe centrale, les ordres religieux qui s'installaient pour reconquérir les âmes au nom de la Contre-Réforme, venaient d'Italie. Ils emmenaient souvent avec eux des artistes natifs de ce pays qui influencèrent considérablement les arts en Autriche, en Hongrie et, dans une mesure moindre, en Pologne. Cette pratique n'était pas une nouveauté. Mathias Corvin (1443-1458/1490), roi de Hongrie, avant Rodolphe II de Habsbourg (1552-1576/1612) avaient montré la voie en invitant des artistes de la péninsule. La tendance ne s'arrêta d'ailleurs pas avec la guerre de Trente ans, puisque Albrecht von Wallenstein (1583-1634), protestant converti au catholicisme, poursuivit l'œuvre de mécénat de Rodolphe II.

Peu de renseignements nous sont conservés sur les couvents bâtis ou rénovés en France. L'église de Cerfroid fut embellie tandis que le logis bénéficia d'un reconstruction totale au début du XVIIIe siècle à la suite des ravages de la tempête du 10 décembre 1711. Un bâtiment en « U » remplaça celui datant du XVIe siècle. Une majestueuse façade devait faire face au jardin qui fut réaménagé et agrémenté de statues tandis que deux pavillons tournés vers l'église marquaient symboliquement le départ des ailes du cloître qui avait disparu. Ce plan en « U » fut repris pour la reconstruction de plusieurs établissements, ce qui permit d'intégrer l'église à l'une des branches de la lettre. On retrouve cette disposition aux couvents de Lamarche, avant 1720, ou de Troyes, inauguré en 1783.

Le premier baroque envahit la Bohême dès les premières années de la guerre de Trente Ans[3]. À Prague, le palais Wallenstein a été construit entre 1623 et 1630 sur l'emplacement d'îlots entiers de maisons du quartier de Malá Strana, mais il fallut attendre le début du XVIIIe siècle pour que les artistes tchèques découvrent les expériences architecturales de Borromini et de Guarini. Dès lors, cette révélation généra un baroque vernaculaire dont les effets prirent fin après la guerre de Sept Ans[4].

Cependant, avec le XVIIIe siècle, marqué par une direction bicéphale de l'ordre, on remarque un essoufflement de la fondation de nouvelles maisons. Les seules créations notables s'observent dans l'est de l'Europe et dans les territoires soumis aux couronnes autrichiennes et polonaises jusqu'à ce que le partage du royaume de Pologne et l'affaiblissement de l'empire ottoman, eussent raison de cette ultime expansion.

---

[1] M. Pérez a bien montré que l'Espagne des Rois Catholiques n'était pas aussi uniment attachée à la religion chrétienne, comme on pourrait le supposer. Bien au contraire, il était nécessaire de bâtir une cohésion autour d'elle, ce qui contribua au développement de l'Inquisition (qu'il ne faut pas confondre avec l'institution du début du XIIIe siècle). Voir Pérez (J.), *op. cit*., p. 312 et sqq.

[2] Mâle (Émile), *L'art religieux du XVIIe siècle, Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 37.

[3] Líbal (Dobroslav), « En Bohême, Moravie et Slovaquie. Des monuments témoins de la culture occidentale. », *Monuments historiques*, n°188, *les républiques Tchèque et Slovaque*, juillet/août 1993, p. 18-19.

[4] L'église de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines inspirera la chapelle du château de Smirice (localité située au sud de la Bohême), construite à partir de 1699.

En République tchèque le baroque pourrait être classifié en deux mouvements. Le premier résultait du travail d'artistes « étrangers » au pays qui véhiculaient l'art « officiel » de la cour des Habsbourg et que l'on pourrait qualifier de « baroque de Bohême ». À côté de cette première caractéristique, il faut prendre en compte un baroque tchèque - autochtone - privilégiant une certaine robustesse exprimant la méditation, l'intériorité et l'authenticité des sentiments non dénuée d'accents lyriques. Ce courant, abolissant les aspects exagérés de la décoration baroque, correspondait davantage au goût des couches populaires plutôt qu'à celui des courtisans[1]. Les Trinitaires d'Europe centrale utilisèrent, comme l'avaient fait leur prédécesseurs Espagnols ou Anglais du Moyen Âge, cette expression locale du baroque pour bâtir leurs nouvelles églises.

En Slovaquie, province hongroise, l'art baroque se concentrait à Trnava, ville promue archevêché provisoire depuis que le titulaire de la charge avait fui Ostrihoma, localité alors aux mains des Turcs. L'éclat de Trnava s'estompa sitôt que Bratislava, ancienne ville des sacres des rois de Hongrie, redevînt le centre artistique principal de la province.

La grande floraison des églises baroques en Europe centrale s'arrêta avec les décrets pris par Joseph II qui supprimèrent les congrégations n'exerçant pas d'activités pédagogiques ou sociales, ou qui les réorientèrent vers d'autres missions.

*
* *

Les Trinitaires adoptèrent l'esthétique baroque en respectant, comme pour les siècles précédents, les influences locales. Cet exemple fut d'ailleurs repris par les Jésuites qui adaptèrent le modèle du Gesù aux courants architecturaux propres à chaque pays[2]. Cependant, un modèle emblématique ne réussit pas à s'imposer. Au contraire, les églises trinitaires post-tridentines peuvent se répartir en trois catégories : les églises à plan elliptique, inspirées de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines ; les églises à plan cruciforme et à coupole reprenant le plan du Gesù, et les anciennes églises réaménagées.

Rome

Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines

Les études consacrées à Francesco Borromini (1599-1667) et la place éminente qu'occupe Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines dans la formation du baroque explique la quantité d'ouvrages consacrée à l'édifice et à son architecte. Concernant l'église, on citera, non limitativement, l'étude de Léo Steinberg[3] et sur le rayonnement et la personnalité complexe du personnage la thèse, et les autres ouvrages de Paolo Portoghesi consacrés au sujet[4]. On rappellera également l'exposition qui

---

[1] Marès (Antoine), *Histoire des Pays tchèques et slovaque*, s. l., Hatier, coll. Nations d'Europe, 1995, p. 155. L'auteur reprend les théories de Jaromír Neumann.

[2] Pawels-Lemerle (F. et Y.), *op. cit.*, p. 152.

[3] Steinberg (Léo), *Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane : a study in multiple form and architectural symbolism*, New York/Londres, Garland, 1977, XXIV-473 p.

[4] Portoghesi (Paolo), *Borromini : architecture, langage*, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1970, 457 p. ; id., *Francesco Borromini*, Milan, Electa editrice, 2e éd., 1977, 463 p. ; id., *Borromini nella cultura europea*, Rome/Bari, G. Laterza et fils, 1982, 488 p.

lui fut consacrée à Rome, en 1999[1]. Elle retient aussi l'attention des visiteurs romantiques. Stendhal, dans ses *Promenades dans Rome*, y reconnaît une « charmante petite église » car son plan occupe la surface d'un des piliers de Saint-Pierre de Rome et constate, pourtant, qu'elle « ne paraît pas petite »[2].

C'est dans cette Rome, devenue le « nouveau Théâtre » selon les termes d'Hermann Bauer[3], que les déchaussés espagnols acquirent, en 1611-1612, une parcelle exiguë à l'angle sud-ouest du carrefour des Quatre-Fontaines. La construction de ce couvent marquait le retour de l'ordre dans la Ville, mais cette présence se révéla vite une menace pour la cohésion de l'ordre. En effet, l'édifice constituait une vitrine au sein de la capitale de la Contre-Réforme et offrait à la nouvelle branche la possibilité d'une tribune sans égale auprès du Saint-Siège, lui permettant de se développer plus facilement. Les liens privilégiés entretenus entre le royaume d'Espagne et la papauté expliquent l'intérêt porté par Manuel de Moura, marquis de Castel Rodrigo et ambassadeur d'Espagne, qui finança en grande partie, jusqu'en 1660, les travaux du nouveau couvent. Ce personnage, membre éminent de la noblesse portugaise et amateur d'art éclairé, fut également le mécène d'un jeune architecte, Francesco Borromini [4], à qui fut confiée la construction de l'église trinitaire dédiée à saint Charles Borromée.

Francesco Borromini commença son apprentissage avec Carlo Maderno (1556-1629), à qui il portait une vénération sans faille, puis avec Le Bernin (1598-1680). C'est sans doute celui-ci qui contribua à l'épanouissement du talent de Francesco Borromini en l'associant à l'exécution du *Baldaquin* de la basilique Saint-Pierre (dessins des volutes et surveillance des travaux), et du palais Barberini (assistant de l'architecte)[5]. En 1633, l'essentiel du palais Barberini était achevé et les deux architectes se séparèrent définitivement.

Le cardinal Francesco Barberini aida également les religieux dans leur projet[6]. Cette aide et la proximité du palais Barberini de la parcelle acquise par les déchaussés (moins de deux cents mètres), décidèrent le procureur général de l'ordre à confier la construction du couvent à Borromini, en 1634. Les travaux débutèrent par les bâtiments conventuels. Pour l'église[7], Borromini reprit l'ovale déjà utilisé par Le Bernin pour la colonnade de la place Saint-Pierre en privilégiant le grand axe. Mais alors que Le Bernin l'employa toujours dans le sens de la largeur exprimant le calme et l'expansion, Borromini l'inscrivit longitudinalement dans ses plans, marquant ainsi la tension et la contraction[8]. Pour Wölfflin, le cercle s'opposait à l'ovale. La perfection liée à la forme du premier engendre le calme et la stabilité, contrairement au second, révélateur d'un sentiment d'inquiétude[9]. Or, Francesco Borromini révélait un esprit tourmenté[10], ce qui explique sa propension à utiliser

---

[1] *Borromini e l'universo barocco*, Palazzo delle esposizioni, Rome, 16 décembre 1999-28 février 2000, 2 vol., 415 p. chacun.

[2] Stendhal, *Promenades dans Rome*, Gallimard, Folio classique, 1997, p. 98.

[3] Bauer (Hermann), *Barock, Kunst einer Epoche*, Berlin, Reimer, 1992, p. 71.

[4] Brown (Jonathan), *Velázquez*, éd. anglaise, Yale university, 1986, Paris, Fayard, 1988, p. 106.

[5] Wittkower (Rudolf), *Art et architecture en Italie, 1600-1750*, Paris, Hazan, 1991, p. 214.

[6] Bottineau (Yves), *L'art baroque*, Paris, Mazenod, 1986, p. 506.

[7] Une première église avait été construite sous le vocable de Saint-Charles-Borromée, sitôt la canonisation du saint. Cf. Wittkower (R.), *op. cit.*, p. 42.

[8] Argan (Giulio Carlo), *L'histoire de l'art et la ville, crise, culture, design*, Paris, éditions de la Passion, 1995, p. 141. Outre la célèbre place Saint-Pierre de Rome, Le Bernin utilisa un plan ovale privilégiant l'axe transversal pour l'église de Saint-André-du-Quirinal, par exemple. Borromini ne négligeait pourtant pas l'axe transversal de l'ovale : ainsi à Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, deux autels latéraux sont placés au centre des murs latéraux.

[9] Wölfflin (Heinrich), *Renaissance et Baroque*, coll. Biblio essais, Paris, Le Livre de Poche, 1989, p. 143.

[10] Wittkower (R.), *op. cit.*, p. 213. Francesco Borromini se suicida. Il avait toujours souhaité être inhumé dans l'église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, mais, en raison de son geste, les Trinitaires refusèrent d'accéder à ce souhait.

l'ovale pour rythmer les volumes intérieurs de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. Surtout, Borromini montra dans cet édifice, sa parfaite connaissance des leçons de l'Antiquité. L'influence de la salle couverte d'une coupole de la piazza d'Oro de la villa d'Hadrien à Tivoli se retrouve dans le jeu des courbes et des contre-courbes du niveau inférieur tandis que la zone intermédiaire reprenant la structure sur pendentif de l'architecture byzantine soutient une voûte elliptique qui aurait dû coiffer un plan identique, selon la tradition[1] . La construction de cette église marqua le début du succès pour son auteur : en mai 1637, Borromini gagna le concours pour l'édification de l'oratoire de Saint-Philippe-Néri.

On se souvient que les différentes règles de l'ordre préconisaient que l'architecture des églises devait être simple. Nous ne savons pas si le procureur général de l'ordre a pu donner un avis quelconque sur les dessins préparatoires. Il fit part en tout cas de sa satisfaction à l'architecte : « De l'avis de tout le monde, rien de comparable en ce qui concerne le mérite artistique, la fantaisie, l'excellence et l'originalité ne peut être trouvé ailleurs dans le monde entier. Cela est attesté par des habitants de diverses nations qui, à leur arrivée à Rome, cherchèrent à se procurer des plans de l'église. Tout est disposé de façon à ce qu'une partie supplée l'autre et que le spectateur ait envie de laisser vaguer son regard »[2]. Si la critique s'accordait à reconnaître l'excellence du travail, elle s'interrogeait aussi sur le montant des travaux. C'est ainsi que le milieu artistique romain jugea l'église « belle mais trop coûteuse »[3].

➔ 30.
Rome. Saint-Charles-aux-Fontaines, détail du porche, à l'origine couvent des Trinitaires déchaussés, aujourd'hui toujours possession de l'ordre.

Heinrich Wölfflin fut le premier à faire remarquer que le baroque atteignit son paroxysme avec les façades animées de Borromini[4]. Le maître soignait les profils architecturaux qui s'offraient toujours en raccourci, accélérant ainsi le rythme imposé au monument[5]. La ligne des frontons, des fenêtres et l'axe des colonnes accentuaient ce mouvement. Ces éléments se trouvaient déjà développés sur la façade de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, érigée de 1665 à 1667, par le neveu de Borromini, Bernardo Castello (1643-1709). Tout nous porte à croire qu'elle fonctionne comme un écran, occultant totalement la structure interne de l'église. Comme on le voyait aussi chez son contemporain, Pierre de Cortone, Borromini conçut ici une façade effleurant l'extrémité de la nef et dissimulant plan et élévation de l'église[6]. En effet, l'angle de vue limité rendait nécessaire le choix d'une telle façade. De la sorte, cette façade « écran » permet au promeneur de n'être

---

[1] *Idem*, p. 215-222.

[2] Morales y Marín (J. L.), *op. cit*., p. 44. R. Wittkower prête ces propos, sans doute par erreur, au procureur général des Jésuites, voir Wittkower (R.), *op. cit*., p. 221.

[3] Morales y Marín (J. L.), *op. cit*., p. 44.

[4] Wölfflin (H.), *op. cit.*, p. 142.

[5] Huyghe (René), *Psychologie de l'Art, résumé des cours du Collège de France*, Paris, Éditions du Rocher, 1991, p. 84.

[6] Charpentrat (Pierre), *Baroque, Italie et Europe centrale*, Fribourg, Office du Livre, 1964, p. 97-98.

distrait par aucune structure parasitant la vue d'ensemble et le rythme ondulant des lignes[1]. Le petit clocher, construit en retrait par rapport à la façade, répond aussi à la même contrainte.

La façade superpose deux niveaux de hauteur identique divisés en trois travées et d'un entablement aniconique imposant surmontant chaque niveau. Les divisions internes de chaque niveau sont soulignées par l'utilisation de l'ordre corinthien. Cette composition, apparemment très symétrique de la façade, est rythmée par un jeu de courbes et de contre-courbes très élaboré. Le niveau inférieur comporte une courbe centrale convexe entourée de deux autres, concaves. Quant au niveau supérieur, il est constitué de trois courbes concaves animées par le petit édicule de plan convexe de la travée centrale. Au sommet, Borromini remplaça le traditionnel fronton par un médaillon ovale à l'origine orné d'une mosaïque représentant la Sainte Trinité, aujourd'hui disparue. Deux anges, exécutés en 1676 par G. C. Dono (XVIIe siècle) et F. A. Fontana (XVIIe siècle), le soutiennent[2].

Le mouvement de ces courbes, accentué par les colonnes, aux fûts lisses et de tailles différentes, permet à la lumière de jouer sur les surfaces de la façade. De même, le rythme de la façade, opérant comme un décor autonome, justifie l'usage d'un vocabulaire ornemental limité. Il s'agit d'éléments que l'on pourrait mettre en relation avec la personne de Félix de Valois : couronne, tête de cerf et croix grecque, symbole des déchaussés. Il nous semble aussi que Borromini s'est peut-être souvenu des chapiteaux que Michel-Ange exécuta, à partir de 1520, pour les tombeaux des Médicis situés dans la nouvelle sacristie de San Lorenzo de Florence. En effet, on retrouve, dans les deux édifices, les mêmes chapiteaux aux volutes tournées vers l'intérieur et l'absence de la fleur d'abaque de la corbeille, remplacée à Rome par la croix grecque de la branche.

Le décor sculpté ne fut achevé qu'en 1682. Les statues des deux fondateurs de l'ordre encadrent celle de saint Charles Borromée, théâtralisée par la présence de deux anges dont les ailes forment un dais élégant au-dessus de sa tête. L'héritage du concile de Trente clairement revendiqué dans le choix de la dédicace. Les statues des fondateurs sont dues au ciseau de Sillano Sillani (XVIIe siècle) et celle de saint Charles Borromée à celui de Raggi (1624-1686). Victor Tapié remarqua que Borromini affectionnait tout particulièrement les chérubins et les séraphins, dont seuls la tête, les ailes et les chevelures émergeaient des nuées. Ce choix contribuait à apporter une note d'immatérialité inconnue chez son concurrent, Le Bernin. Cette légèreté céleste résultait-elle de l'étude des peintures siennoises ou de lectures pieuses ? Aucune trace de cette inspiration ne nous est restée, malgré l'influence orientale que Victor Tapié croyait y déceler[3]. L'architecte eut aussi recours aux motifs végétaux, employés notamment sur les corniches.

La façade actuelle est quelque peu éloignée des dessins préparatoires conservés à l'Albertina de Vienne[4]. Si l'alternance des deux ordres, mineur et majeur, est déjà visible, on remarque que le porche adoptait un parti plus traditionnel surmonté d'un tympan semi-circulaire. Le niveau supérieur a subi davantage de modifications. Une fenêtre ovale, cantonnée de colonnes, occupait le centre de l'espace, tandis qu'un fronton, conçu comme une accolade, surmontait l'ensemble[5].

Par sa complexité décorative et son élévation masquant le plan de l'édifice, par ce mystère transcrit dans la pierre par la volonté de l'architecte, la façade invite le passant à entrer. Le plan de

---

[1] Le même parti est repris par Borromini pour la façade du couvent donnant sur un jardin étroit. Nous reviendrons plus bas sur ces aspects.

[2] Blunt (Anthony), *Guide de la Rome baroque, églises, palais, fontaines*, Paris, Hazan, 1992, p. 48.

[3] Tapié (Victor L.), *Baroque et classicisme*, s. l., 1980, p. 157-158.

[4] Les dessins préparatoires de l'église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines ont donné lieu à plusieurs interprétations. Voir Blunt (A.), *op. cit*., p. 48, qui fait le point sur ce problème.

[5] Borromini reprendra cette accolade pour le fronton de la maison de Saint-Philippe-Néri à Rome, bâtie entre 1637 et 1650.

l'église privilégie un jeu de courbes concaves et convexes s'inscrivant dans deux triangles équilatéraux, lesquels incluent un cercle, dont la base est placée sur l'axe transversal[1]. Le choix du plan ovale n'était pas une nouveauté, Giacomo Della Porta l'avait déjà retenu pour la petite église romaine de *Santa Anna dei Palafrenieri*.

Si la nef unique, invention du Moyen Âge, illustrait pleinement ce parti, la nef elliptique correspondait encore davantage à ce principe. L'architecture intérieure des églises baroques contribuait à l'unification de la foule en « l'enveloppant » : elle permettait de mettre l'autel en contact direct avec les fidèles. Ce principe est magnifiquement mis en valeur dans l'église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. L'élévation de l'église développe trois niveaux : le vaisseau central constitué de seize travées, la coupole et le lanternon. Le choix d'un plan ovale constituait pourtant une difficulté perceptible dans l'articulation des deux niveaux inférieurs. La communion avec le monde des cieux était encore facilitée par l'architecture des dômes placés au-dessus de l'assemblée. La célébration liturgique se trouvait aussi replacée en contact plus étroit avec le peuple de Dieu.

L'élévation de la nef s'inspira de plusieurs influences. Le niveau inférieur reprit l'enchaînement des courbes et contre-courbes que l'on trouvait déjà dans la *piazza d'Oro* de la villa d'Hadrien à Tivoli ainsi que dans les projets pour la basilique Saint-Pierre exécutés par Peruzzi. En revanche, la coupole s'inspirait des édifices en croix grecque et aussi des dessins préparatoires de Bramante concernant toujours la basilique romaine[2]. Cette structure surprenante suscita l'admiration et l'envie des visiteurs avant même que la construction de l'édifice ne soit achevée.

La coupole imaginée par Borromini écarte les solutions anciennes : il remplace les nervures et les caissons par un enchevêtrement de figures géométriques formant des croix grecques, qui délimitent des hexagones dont la taille s'amenuisait à mesure que l'on atteint le lanternon marqué en son centre de la colombe du Saint-Esprit, inscrite dans le triangle mystérieux.

Tout nous porte à croire que la croix grecque ne fut pas choisie innocemment : il s'agit du symbole des déchaussés. Sa présence sur l'intrados de la coupole joue donc un double rôle : architectural lorsque les croix conduisent le regard des fidèles vers le lanternon ; théologique si l'on considère qu'au contraire elles descendent vers l'assistance en symbolisant la manifestation divine. L'utilisation de cette croix dépasse donc le simple choix esthétique pour rejoindre l'édification théologique.

Borromini utilise des pendendifs pour assurer la liaison entre la coupole et la nef et des voûtes en cul-de-four tapissées de caissons comme contrebutement. Ces voûtes permettent de renforcer l'illusion de profondeur de l'espace de la nef. La lumière se diffuse à partir des fenêtres du lanternon et de l'anneau de la coupole. Les pendentifs sont ornés de *tondi* en stuc représentant la fondation de l'ordre : la *Première messe de Jean de Matha*, la *Rencontre de Jean de Matha et de Félix de Valois*, *Innocent III remet l'habit de l'ordre à Jean de Matha* et *la Première rédemption*. Contrairement à la coutume qui voit traditionnellement les portraits des quatre évangélistes orner les pendentifs des coupoles, ce sont ici des scènes de la vie de Jean de Matha qui remplissent cet office.

On se souvient que les différentes règles de l'ordre préconisaient que l'architecture des églises devait être simple. Nous ne savons pas si le procureur général de l'ordre a pu donner un avis quelconque sur les dessins préparatoires[3]. Il fit part en tout cas de sa satisfaction à l'architecte : « De l'avis de tout le monde, rien de comparable en ce qui concerne le mérite artistique, la fantaisie,

---

[1] Wittkower (R.), *op. cit.*, p. 217 et Morales y Marín (José Luis), *Baroque et classicisme*, Paris, Larousse, 1992, p. 44.

[2] Wittkower (R.), *op. cit.*, p. 218 et aussi *L'art du Baroque, architecture, sculpture, peinture*, Cologne, Könemann, 1998, p. 24.

[3] Les archives du couvent de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines bénéficient depuis quelques années d'une campagne de numérisation menée par l'Académie royale San Fernando de Madrid. Nous n'avons pas pu les consulter au moment où nous avons entrepris la rédaction de cet ouvrage;

l'excellence et l'originalité ne peut être trouvé ailleurs dans le monde entier. Cela est attesté par des habitants de diverses nations qui, à leur arrivée à Rome, cherchèrent à se procurer des plans de l'église. Tout est disposé de façon à ce qu'une partie supplée l'autre et que le spectateur ait envie de laisser vaguer son regard »[1]. Cependant, si la critique s'accordait à reconnaître l'excellence du travail, elle s'interrogeait aussi sur le montant des travaux. C'est ainsi que le milieu artistique romain jugea l'église « belle mais trop coûteuse »[2].

L'église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines constitue bien un archétype de la nouvelle expression que l'on appellera le baroque. Sa perfection architecturale fut très souvent imitée, non seulement par des confrères de Borromini, mais aussi par son concepteur lui-même[3]. Sans doute conscients de la qualité exceptionnelle de cet édifice, les Trinitaires hésitèrent de le considérer comme un modèle architectural à mettre au service d'une cause. Quelques édifices s'en inspirèrent toutefois.

Santa Maria delle Grazie alle Fornaci

À Rome même, le couvent des réformés, *Santa Maria delle Grazie alle Fornaci*, situé via Condotti, fut fondé en 1720. Sa façade fut achevée en 1727 par Francesco Multò, architecte connu pour cette unique réalisation.

On y dénote une influence borrominienne appauvrie toutefois. Le mouvement sinusoïdal de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines fait place à une façade courbe divisée en trois travées principales reliées par deux autres travées plus étroites. Les trois travées sont divisées en deux niveaux, eux-mêmes subdivisés. Toutefois, le médaillon ovale est remplacé par un fronton, plus traditionnel malgré l'opposition des lignes courbes et brisées. De même, l'alternance chromatique des matériaux choisis ne suffit pas à rivaliser avec la richesse rythmique contenue dans la façade de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines.

Tout comme à Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, la façade joue le même rôle : celui d'un écran dissimulant le plan centré de l'édifice. La référence à la fondation de l'ordre, à savoir l'ange entre les deux captifs, est explicitement présente sur la façade de l'église, surmontant le porche d'entrée. La composition de ce groupe pourrait avoir été influencée par le dessin de Giacinto Calandrucci. Les ailes de l'ange, placées dissymétriquement, tout comme la position de chacun des captifs (spécialement celui de gauche) rappellent en effet ce dessin.

Le duché du Piémont

La branche chaussée possédait deux églises à Turin. La première fut construite en 1588 grâce aux dons de Madeleine Gropella da Soncino et dédicacée à Notre-Dame-des-Grâces. Réédifiée en 1618, elle fut cédée sitôt son achèvement aux religieux. Précédée d'un portique rustique, elle abritait une chapelle consacrée à Notre-Dame des Grâces et une autre dédiée à saint Gratien[4].

---

[1] Morales y Marín (J. L.), *op. cit.*, p. 44. R. Wittkower prête ces propos, sans doute par erreur, au procureur général des Jésuites, voir Wittkower (R.), *op. cit.*, p. 221.

[2] Morales y Marín (J. L.), *op. cit.*, p. 44.

[3] Bien que n'appartenant pas aux Trinitaires, la petite église de Santa Maria del Prato à Gubbio (Italie, Ombrie), érigée entre 1662 et 1672, apparaît comme l'exacte réplique architecturale de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. Voir à ce sujet Connors (Joseph), « A copie of Borromini's S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio », *The Burlington magazine*, vol. LXXXVII, n°1110, septembre 1995, p. 588-599.

[4] Arneudo (Giuseppe Isidoro), *Torino sacra*, Turin, Jacques Arneodo, 1898, p. 129-132 ; Tamburini (Luciano), Le chiese di Torino, dal Rinascimento al Barocco, Le bouquiniste, Turin, s. d., p. 488.

Un second établissement, consacré à *San Michele Archangelo*, retiendra davantage notre attention. Au début du XVIIIe siècle, Filippo Juvarra (1678-1736), l'un des deux grands architectes baroques de la ville (l'autre étant Guarini), en avait exécuté le plan d'un édifice octogonal d'un diamètre de onze mètres qui fut rejeté. Un plan carré fut définitivement retenu[1]. Les travaux débutèrent dès 1729, mais l'aménagement intérieur prit fin avec la mise en place des autels seulement en 1750.

Très vite après l'achèvement des travaux, les religieux se rendirent compte de l'inadaptation des locaux à leurs besoins et décidèrent de construire un nouveau couvent dans un autre quartier de la ville. Ils dirigèrent leur choix vers le quartier *San Pascale* où ils acquirent un terrain en 1784. C'était un quartier en pleine expansion depuis que le roi Charles Emmanuel II (1638-1675) avait confié la responsabilité de l'extension de la ville à l'architecte Amadeo di Castellamonte.

Les travaux du nouveau couvent débutèrent aussitôt sous la direction de l'architecte Pietro Bonvicini[2]. L'influence vittonienne était perceptible dans l'architecture de l'édifice et notamment dans les fresques. Une coupole surmontait la nef hexagonale aux murs scandés de colonnes et de pilastres. La lumière pénétrait par des fenêtres ovales et les fenestrons de la coupole. Le décor extérieur de l'édifice devait faire appel, à l'origine, à des statues et à un attique décoré de pilastres. Le projet final ne retint qu'une expression décorative plus modeste. Un cloître était attenant à l'église, parachevant un ensemble aujourd'hui détruit.

L'Espagne

En Espagne, les Trinitaires semblent avoir été peu sensibles au plan centré cher à Borromini, ce qui est paradoxal si l'on songe que la branche déchaussée est à l'origine de la construction de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. Nous avons pourtant trouvé un exemple à Baeza (Andalousie), où la branche déchaussée s'installa en 1606. L'église est constituée d'une nef en ellipse de trois travées, inscrite dans un octogone. Un bâtiment rectangulaire abritant un atrium la relie à la façade marquée par une tour surmontée d'un clocher polygonal. Le porche formé des deux colonnes doriques en saillie rompt l'austérité de l'ensemble. Cette disposition reprend la tradition andalouse des « façades lisses », ne possédant d'autre décor que le porche, dont le type sévère apparaît au XVIe siècle[3]. Cet esthétique se retrouve très largement reprise dans les églises de cette branche, comme nous le verrons plus bas. La façade de l'église de Baeza joue le même rôle d'écran que celle de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. Plus encore, contrastant avec l'appareillage extérieur des murs, monté en pierres, l'intérieur de la nef prend l'aspect d'une coquille en stuc soulignant l'influence italienne qui se retrouve dans ce décor intérieur et dont certains aspects annoncent le rococo[4].

---

[1] Entre 1714 et 1735, Juvarra fut attaché à la maison de Savoie, en qualité d'architecte du roi. À ce titre, il eut en charge la construction de la basilique royale de Superga, érigée à partir de 1717, et la construction des deux églises de Santa Cristina et de San Carlo, sur la place San Carlo de Turin.

[2] Issu d'une famille d'architectes originaires de Lugano, il est surtout connu pour le travail que lui confièrent les Trinitaires. Il mourut à Turin, vers l'âge de 50 ans.

[3] *Historia del arte en Andalucia*, t. VI, *El arte del Barroco*, Séville, Gever, 1989, p. 186-187.

[4] *Idem*, p. 215-217.

➔ 31.
Baeza (Andalousie). Façade de l'ancienne église du couvent des Trinitaires déchaussés.

➔ 32.
Baeza (Andalousie). Vue du côté nord-est de l'ancienne église du couvent des Trinitaires déchaussés.

Comment expliquer l'existence d'un tel édifice, resté seul de son espèce, en Espagne ? Résulte-t-il du travail d'un Espagnol ayant effectué un voyage en Italie ou d'un Italien appelé par les Trinitaires. Les archives nous apporterons sans doute un jour la réponse.

L'Autriche

En Hongrie[1], comme dans le reste de l'Europe centrale, le baroque de la reconquête fut influencé par l'Italie. La première église baroque de Hongrie fut construite à Trnava (aujourd'hui en Slovaquie) en 1635, tandis que la construction du premier palais intervint en 1663 à Kismarton (palais des Esterházy, achevé en 1673). La reconquête sur les Turcs donna le signal de la reconstruction selon l'esthétique de la Contre-Réforme dans les territoires nouvellement libérés. Cependant, la Hongrie reconquise manqua longtemps d'architectes formés.

➔ 33.
Trnava (Slovaquie). Façade de l'ancienne église du couvent des Trinitaires déchaussés.

Bratislava[2], ancienne capitale des rois magyars, était le pôle économique de la Hongrie royale, alors que Trnava[3] en était la capitale religieuse. Grâce au mécénat actif d'Imre Esterházy, archevêque d'Esztergom de 1725 à 1745, qui professait une dévotion particulière envers la Vierge, la ville devint un centre de diffusion de l'art baroque. Sous son ministère, de nombreux artistes travaillèrent à l'embellissement de la ville : le sculpteur Georg Raphael Donner (1693-1741). La réputation des sculptures de plomb de cet artiste fut à l'origine de son succès dans l'Europe centrale

---

[1] Nous entendons sous cette appellation la Hongrie actuelle ainsi que les provinces qui sont aujourd'hui rattachées à d'autres puissances : Transylvanie et Haute-Hongrie principalement.

[2] Poszony en Hongrois, Pressburg en allemand.

[3] Nagyszombat en hongrois.

du XVIIIe siècle[1]. Il ouvrit un atelier à Bratislava où se formèrent J. N. Moll, G. Fritsch et L. Gode. Le prélat contribua aussi à faire connaître l'architecte F. A. Pilgram et les peintres Antonio Galli-Bibiena (1700-1774), Frantz Xaver Karl Palko (1724-1767) et J. Kurtz[2]. La venue des Trinitaires dans la cité fut favorisée par certains membres de la famille Szechenyi, Georges et Imre, eux-mêmes protecteurs d'artistes connus dont Maulbertsch que l'on retrouvera plus loin.

Il n'est pas étonnant de retrouver la plupart de ces artistes œuvrant à l'édification du couvent de Bratislava. Si nous connaissons le nom de la plupart de ceux ayant collaboré à la décoration de l'église, en revanche, le nom de l'architecte ne nous est pas parvenu. La construction de l'église débuta en 1717, le paiement du décor de la voûte et de tout le décor intérieur fut payé le 20 mai 1744 à Antonio Galli-Bibiena[3]. mais les travaux ne s'achevèrent qu'en 1758.

Les églises de l'ordre s'inspirant de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines furent relativement peu nombreuses. Celle de Bratislava, second édifice religieux en importance après la cathédrale de la ville, est à joindre à cette liste. L'église forme un des côtés d'une petite place. La façade adopte un plan concave dont la filiation remonte aux modèles fournis par Borromini, Saint-Philippe-Néri ou *Santa Maria dei Sette Dolori*, église restée inachevée, réinterprétés à Vienne. Johann Lukas von Hildebrandt (1668-1747) donne une élévation de l'église Saint-Pierre de Vienne proche des édifices dont nous parlons. À peu près contemporaine de celle de Bratislava, elle fut érigée entre 1702 et 1733 et se caractérise par un corps central concave en avancé, encadré de deux tours-clochers. Originaire de Gênes, Hildebrandt séjourna de nombreuses années à Rome où il fut formé par Carlo Fontana, lui-même ancien assistant du Bernin.

À Bratislava, la façade, plus ample que celle de Saint-Pierre de Vienne, est articulée en cinq travées divisées en trois niveaux, le supérieur étant réservé aux deux clochers et au fronton. Le corps central non-saillant est uni aux deux tours-clochers non seulement par les deux travées intermédiaires, plus étroites, mais aussi par un jeu de soubassements et d'entablement fortement marqués combinant les niveaux les uns aux autres. La décoration rococo est seulement cantonnée au portail, tandis que, sur la façade, ce sont les fenêtres, sobrement soulignées d'un chambranle, de dimensions différentes qui jouent le rôle décoratif, tout comme l'ordonnancement classique des trois ordres utilisant des pilastres peu saillants. La présence des deux tours constitue une originalité par rapport à la façade de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines.

Les sculptures du porche, comme les deux autels latéraux, sont l'œuvre de l'atelier de Georg Raphael Donner. Elles ne font aucunement référence à l'iconographie de l'ordre. Il s'agit d'un groupe, constitué d'un ange aux ailes déployées et de putti, ornant le sommet du fronton brisé. L'ordre ionique illustre la diffusion du vocabulaire rococo utilisé à l'époque tandis que la pierre blanche, choisie pour la sculpture de cet ensemble, contraste avec le crépi peint de la façade.

Cette façade impressionna les contemporains. Kilián Ignác Dientzenhofer (1689-1751), architecte tchèque d'origine allemande, s'en inspira pour imaginer celle de son église Saint-Jean-Népomucène du quartier Felsen à Prague, qu'il érigea en 1730[4].

---

[1] Son art se caractérise par une tendance clacissisante atténuant la théâtralisation baroque. Il exécuta un *Saint Martin et un mendiant* (vers 1724), statue en ronde-bosse en plomb (H. 2,70), et une *Mise au tombeau* (1732), haut-relief en bronze de petites dimensions (H. 0,27 ; L. 0,35), destinés à la cathédrale de Bratislava et également la fontaine de la place du Marché au Foin de Bratislava, inaugurée en 1739. Il privilégia le travail du métal à celui du bois ou du marbre.

[2] Rusina (Ivan), « L'art baroque », *L'Œil*, n°458, janvier-février 1994, p. 37.

[3] Maser (Edward A.), « A modello by Franz Xaver Karl Palko », *Pantheon*, t. XXVIII, Munich, 1970, p. 117.

[4] *Die zweihundertjährige Dreifaltigkeitskirche in Pressburg, 1725-1925*, Bratislava, 1925, p. 57. Il ne faut pas confondre cet édifice avec l'église de pèlerinage éponyme, construite à l'extérieur de Prague, sur la Montagne verte, œuvre de Giovanni Blasius Santini.

Comme dans les exemples précédents, la façade dissimule le plan. L'architecte de l'église de Bratislava, resté anonyme, se souvint du plan de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines pour dessiner celui de son église. L'ovale, d'une forme parfaite, se voit adjoindre une abside jouant le rôle de chœur. Déjà présente à Saint-Charles, cette structure est davantage mise en valeur à Bratislava. Par ailleurs, les travées sont moitié moins nombreuses à Bratislava qu'à Rome et accueillent des chapelles latérales surmontées d'arcades.

Le plan elliptique n'était pas inconnu en Bohême. À Karlovy-Vary (anc. Karlsbad), Dientzenhofer justement[1], avait conçu un plan très raffiné de ce type pour son église Sainte-Marie-Madeleine (1732/36). Le plan de Bratislava rappelle ce dernier dans une conception plus fruste proche du rococo vernaculaire en usage en Bohême. Les travaux du décor intérieur de l'église de Bratislava ont été confiés à Giovanni Gaetano Bussi (1663-1737), stuquiste ornemaniste, frère de Santino Bussi, artiste plus connu. Giovanni Gaetano fut contacté en 1728 pour ce travail. Cependant, l'ensemble de la facture, incluant le décor de la coupole, a été payé en 1744 à Antonio Galli-Bibiena, artiste qui avait introduit l'illusionnisme dans la technique de la fresque en Europe centrale et ouvert ainsi des voies d'expression nouvelles à un Paul Troger (1698-1762), par exemple.

Les Bibiena formaient la famille la plus connue de « quadraturistes » travaillant pour la plupart des cours européennes. Ils se firent connaître aussi pour leurs talents d'architectes et de scénographes. Après avoir réalisé le maître-autel de l'église Saint-Pierre de Vienne (1730-1732) et la façade de l'église Sainte-Barbe de Mantoue (1737), Antonio Galli-Bibiena revint à Vienne où il enseigna à l'Académie de cette ville. Lorsqu'il fut contacté par les Trinitaires pour le décor de leur église à Bratislava, il s'associa avec l'un de ses disciples les plus doués : Franz Xaver Karl Palko. Il est également permis de penser qu'il recommanda un autre de ses élèves aux religieux, Johann Gfall (1725-1800) que nous retrouverons plus loin. L'artiste viennois Carl Jakob Unterhuber (1700-1752), est l'auteur des quatre Évangélistes peints ornant les niches en trompe-l'œil du tambour, tout comme des anges portant la croix rouge et bleue ornant le lanternon illusionniste.

Les religieux changèrent-ils d'avis en cours de chantier ? Était-il prévu à l'origine un décor en stuc qui aurait rendu l'église slovaque plus proche de son modèle romain ? Le projet fut-il abandonné pour des raisons financières où à la suite d'un désaccord avec Bussi ? Sans pouvoir répondre précisément à ces questions, on sait qu'Antonio Galli-Bibiena exécuta un décor en grisaille simulant des nervures encadrant des caissons pour la coupole qui fut terminée en 1748. Quatre ouvertures ovales laissent pénétrer la lumière. Le tambour peint également est orné de colonnes et de niches décorées de statues en trompe-l'œil représentant les quatre évangélistes. Des anges portant la croix rouge et bleue des Trinitaires ornent le lanternon illusionniste.

Le choix d'une coupole peinte en trompe-l'œil constitue peut-être une innovation. En effet, Galli-Bibiena rompait avec la tradition fortement établie de la fresque figurative en trompe-l'œil, qui, depuis la coupole de la Chambre des Époux du Palais de Mantoue d'Andrea Mantegna (1431-1506) jusqu'au décor de la voûte de G. B. Gaulli au *Gesù* (1676/79) ou à celui d'Andrea Pozzo (1642-1709) à *San Ignazio* (1691/94), occupait les surfaces d'édifices civils et religieux[2]. Le simple décor géométrique qu'il mit en place au lieu des grandes compositions figuratives trouvait sa

---

[1] Kilian Ignaz Dienzenhofer était à l'origine d'une conception originale des voûtes qui créée, par le rapprochement alternatif des doubleaux appelé *movvanto*, un espace en mouvement. Par cet artifice, l'architecte souhaitait faire prendre conscience des forces contraires animant le monde. Il réussit à synthétiser les plans centrés et longitudinaux en comprenant le parti qu'il pouvait tirer de l'expérience de Borromini et de Guarini. Cf. *Le Baroque en Bohême*, cat. exp., Grand Palais, Paris, 1981, p. 19. L'architecte contribua aussi fortement au visage baroque de la capitale de Bohême.

[2] Baeur (Hermann), *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin, Reimer, 1992. Cf. le chapitre « Illusionismus. Perspectiv-Kunst », p. 253-281.

justification dans la volonté qu'avait l'artiste de rivaliser avec la coupole borrominienne de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines.

Le choix d'un artiste exerçant également ses talents dans les décors de théâtre ne doit pas étonner pour la mise en scène religieuse. Le dernier quart du XVIIe siècle à Rome vit le théâtre se développer considérablement jusqu'à se mettre au service de l'Église. Cette habitude d'appeler des artistes travaillant pour les décors d'opéras se répandit de Rome dans toute l'Europe catholique. Dans le royaume de Naples, l'art de Sanfelice (1675-1750) était très influencé par le théâtre. Ces effets scénographiques se retrouvent notamment dans l'église *Santa Maria delle Periclitanti* à Pontecorvo, réalisée en 1701. L'engouement dont il fut l'objet, plus encore au début du XVIIIe siècle, influença très vraisemblablement les modes de représentations religieuses des populations.

L'aménagement intérieur de l'église dura plusieurs années. En 1745, Bibiena exécuta la fresque du presbytère alliant des caissons représentés en perspective raccourcie à un lanternon au centre duquel figure un ange en vol portant la croix rouge et bleue de l'ordre. Il termine aussi celle du chœur privilégiant des niches dessinées en trompe-l'œil. L'œuvre de Bibiena est immense ; il n'est d'ailleurs pas exclu qu'il soit à l'origine de l'élaboration du schéma du maître-autel où l'on peut reconnaître sa conception esthétique et la parfaite intégration du meuble au reste de son travail. La confection de cet élément sculpté fut confié à Johann Joseph Rössler (1700-1772) qui l'acheva en 1747[1]. Il servira d'écrin au tableau de Palko sur lequel nous reviendrons plus bas. Le reste du décor a été confié à Giovanni Gaetano Bussi (1663-1737), stuquiste ornemaniste, frère de Santino Bussi, artiste plus connu, qui avait été contacté en 1728 pour ce travail.

L'église de Bratislava est un édifice original dont les auteurs ont su rester fidèles à une conception architecturale qu'ils adaptèrent à des conditions particulières. Le résultat en fait un jalon important d'un courant que l'on pourrait qualifier d'austère dans une région qui privilégie davantage le décor exubérant. Les autres édifices que feront construire les trinitaires continueront de s'inspirer de ce modèle en le modifiant cependant.

La Pologne

Le dernier exemple à plan centré rappelle l'influence orthodoxe de la Russie toute proche tout en s'inspirant de l'architecture de Borromini, dans un lieu pourtant situé très loin de l'Italie, la Lituanie. Le couvent d'Antokol (aujourd'hui quartier de Vilnius) fut bâti entre 1694 et 1717. L'église rappelait non pas Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, mais un autre édifice de Borromini, Saint-Yves, à Rome. Elle en empruntait le plan centré et la coupole surmontée d'une flèche et conservait la différence entre articulation interne et externe du bâtiment. Son originalité tenait à sa forme et à sa décoration intérieure très raffinée. L'église et le couvent furent décorés de stucs, dus au stucateur-ornemaniste Pietro Peretti (fin du XVIIe-début du XVIIIe siècle)[2]. C'est d'ailleurs dans cet édifice que Peretti donna toute la dimension de son talent. Cet artiste venait de la région de Milan, probablement de Côme. Il avait travaillé comme décorateur de 1677 à 1682/84 avec Giovanni Galli (Bibiena ?) à l'église Saint-Pierre-Saint-Paul située dans le quartier d'Antokol.

*

* *

---

[1] Bergoni (Ombretta) et Galavics (Géza), « Antonio Galli Bibiena nel « regno d'Ungheria » », *I Bibiena, op. cit.*, p. 143-145. Rössler est l'auteur des dix statues allégoriques exécutées pour la salle de marbre de la cathédrale Saint-Etienne de Vienne.

[2] Klosa (Juljusza), *Wilno, pszewodnik Krajonawczy*, Vilnius, s. éd., 1937, p. 272-273 et Remer (Jerzy), *Wilno*, Poznan, Wydawnictwo Polskie, s.d, p. 136-137.

L'usage du plan elliptique fut peu répandu chez les Trinitaires. Il est difficile d'en avancer la raison. Est-ce une difficulté de mise en œuvre ou bien un manque d'aisance financière ? Assurément plus répandu, le plan basilical fut aussi largement utilisé par les architectes travaillant pour les religieux.

Malgré l'originalité de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, les Trinitaires n'ont sans doute pas considéré qu'il pouvait s'agir là d'un édifice susceptible de donner un caractère propre aux églises de leur ordre. S'inscrivant dans la tradition qu'ils avaient pratiquée dès le Moyen Âge, ils préférèrent continuer d'adapter l'architecture aux caractéristiques locales. Pour cela, le plan basilical était sans doute le mieux adapté.

Les églises à plan basilical

À côté du plan elliptique s'inspirant de l'esthétique borrominienne, les églises de l'ordre reprenaient plus volontiers celui du *Gesù* de Rome. Jan Białostocki faisait remarquer que le baroque peut se caractériser par son aspect monumental ou colossal, rendu par la fonction de la coupole, alors que le maniérisme refusa le mouvement. La synthèse de ces deux tendances se trouva une première fois résolu dans la structure de l'église romaine des Jésuites, couramment appelée le *Gesù*, qui devint un prototype pour de nombreux édifices postérieurs[1].

L'Espagne

Au cours du XVIe siècle, les architectes espagnols adoptèrent la nouvelle esthétique italienne tout en l'adaptant[2]. Cette particularité se poursuivit au début du siècle suivant, comme on le voit aussi dans certaines églises de l'ordre. En effet, chaque branche, chaussée et déchaussée, privilégiait une expression architecturale et décorative qui lui était propre malgré les maladresses grammaticales - ou les innovations - pouvant s'observer particulièrement dans les façades.

On constate qu'à cette époque, les Trinitaires profitèrent d'une situation économique favorable pour faire reconstruire de nombreux établissements édifiés au Moyen Âge. Toutefois, les églises de la branche chaussée restèrent fidèles aux expressions régionales, tandis que la branche déchaussée s'attacha à diffuser des modèles nouveaux.

Les églises de la branche chaussée

La reconstruction des couvents s'étala sur plusieurs dizaines d'années. À Tolède, comme l'église mozarabe menaçait ruine, la décision de la reconstruire fut prise à la fin de l'année 1617, mais les travaux prirent du retard. Ils faillirent débuter en 1622[3]. Confiés à Francisco de Espinosa (†

---

[1] Białostocki (Jan), *Style et iconographie pour une théorie de l'art*, Paris, Gérard Montfort, 1996, p. 82.

[2] Pawels-Lemerle (F. et Y.), *op. cit.*, p. 187 et sqq.

[3] Marías (Fernando), *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, t. III, Madrid, Consejo superior de investigaciones cientificas, 1986, p. 106-110. L'auteur relate en détail les différentes étapes de la reconstruction de l'établissement.

1637) puis à son fils Francisco de Espinosa el Mozo[1], l'édification de la coupole en 1697 marqua l'achèvement de la construction de l'église. La conception et l'exécution du porche principal de la façade semblent devoir être attribuées au sculpteur tolédan Juan Bautista Monegro (1574-1620). Quant au clocher-mur, il est l'œuvre de Francisco de Espinosa.

Juan Bautista Monegro, originaire de Tolède, travailla uniquement dans cette ville, collaborant parfois avec d'autres artistes[2]. Son art sévère est parfaitement rendu par l'usage de l'ordre toscan retenu pour le porche. Les trois niches qui le surplombent abritaient des statues attribuées au grand sculpteur Manuel Pereira (1588-1683)[3] : elles représentaient les fondateurs de l'ordre entourant le groupe figurant l'Ange entre les deux captifs. On ne connaît pas la localisation actuelle de ces statues.

➔ 34.
Tolède (Castille-La Manche). Porche de l'ancienne église du couvent des Trinitaires chaussés. © Lionel Fort-Calas.

L'église du couvent sévillan, rebâtie de 1621 à 1630 sur les fondations de l'église médiévale, était l'œuvre de l'architecte Andrès de Oviedo (vers 1589 - actif jusqu'en 1635) et du maître maçon Juan de Segarra (actif de 1621 à 1636)[4]. Le père Juan Miguel de Peñalosa fut à l'origine du projet et Miguel de Zumárraga prit en charge de la supervision des travaux[5]. Andrès de Oviedo, considéré comme l'un des architectes mineurs de Séville au XVIIe siècle, est connu pour avoir travaillé à l'édification du couvent sévillan de Santa Clara.

À Séville, l'église des Trinitaires montre l'adoption d'une structure faiblement saillante, propre à la conception des « façades lisses » qui renonce au porche sculpté. La structure en brique est aujourd'hui recouverte d'un crépi[6]. La peinture (récente) souligne les contours du fronton et de l'édicule, mais c'est surtout la présence de médaillons en azulejos qui constitue l'originalité de ce porche. La tradition andalouse se retrouve dans le décor d'azulejos du clocher, souvenir lointain de l'architecture mozarabe que perpétuent les architectes de cette époque.

➔ 35.
Séville (Andalousie). Façade de l'ancienne église du couvent des Trinitaires chaussés.

---

[1] *Idem*, p. 106-110. Cependant, en 1628, les documents ne firent pas référence à cet architecte et dans un document de 1636, c'est le nom de Juan García de San Pedro qui est mentionné pour un projet différent de celui de son collègue. Le même acte contraignit Francisco de Espinosa à achever son travail pour le 15 août de l'année suivante.

[2] Martin Gonzalez (Juan Jose), *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Manuales arte catedra, 2e éd., 1991, p. 253-254.

[3] Marías (F.), *op. cit.*, p. 110. Au sujet de l'œuvre de l'artiste, on peut se reporter à Martin Gonzalez (J. J.), *op. cit.*, p. 257-262.

[4] Montoto (Santiago), *Esquinas y conventos de Sevilla*, Séville, s. éd., 1983, p. 129.

[5] *Historia del arte en Andalucia*, t. VI, *op. cit.*, p. 313-315.

[6] Gestoso y Pérez (José), *Sevilla monumental y artistica*, t. III, Séville, s. éd., 1892, p. 304.

Les médaillons représentent, au fronton, les saintes Juste et Rufine encadrant saint Ferdinand, et sur les piédroits, les bienheureux Simón de Rojas et Marcos Criado. Ces figures apparaissent comme un manifeste. Ferdinand (le roi de Castille Ferdinand III) est considéré comme le héros de la *Reconquista* et le saint patron de Cordoue et de Séville. Les saintes Juste et Rufine sont également les patronnes de Séville. Par ailleurs, Simón de Rojas et Marcos Criados, bienheureux trinitaires espagnols, ont été choisis de préférence aux fondateurs de l'ordre, ce qui est peut-être révélateur d'une arrière-pensée « nationaliste ».

Le plan du couvent de Séville est connu par un dessin, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, unique témoignage de l'état de l'établissement à l'époque[1]. Ce document révèle l'existence d'un établissement important possédant deux cloîtres et un grand jardin à l'arrière des bâtiments, tous détruits aujourd'hui. Le plan de l'église se caractérise par trois nefs et trois travées fermées par un chevet plat. L'élévation intérieure de la nef se décompose en trois niveaux : les grandes arcades, un étage intermédiaire aveugle et les lunettes par lesquelles la lumière pénètre dans l'édifice. Le décor d'origine subit une destruction irrémédiable lors du tremblement de terre de 1755 qui, malgré son épicentre localisé à Lisbonne, se fit ressentir durement jusque dans le centre de l'Espagne. Un nouveau programme iconographique fut alors mis en place : les portraits des saints et bienheureux trinitaires décorèrent alors les murs de la nef.

La reconstruction des églises permit certes de rebâtir des édifices plus salubres répondant au goût du moment, mais les circonstances de la fondation d'origine purent aussi être soulignées à l'occasion. L'église médiévale du couvent de Cordoue avait été construite sur les ruines d'une mosquée. Au XVIIe siècle, l'établissement fut entièrement réédifié. La façade-retable est caractéristique du baroque espagnol. Or, son état actuel est très différent de celui d'origine ; elle était en effet revêtue d'un crépi peint dont nous avons retrouvé l'évocation du décor initial sur un tableau représentant le ministre du couvent en oraison. Ce rapprochement nous permet de révéler qu'un décor en trompe-l'œil imitant la pierre recouvrait la façade. Ceci permettait de reproduire, par l'alternance chromatique des claveaux des chambranles de fenêtres, l'harmonie des arcades de la grande Mosquée. En outre, le rôle des pilastres peints suggérait encore davantage la similitude de structure existant entre le porche et la façade. Ceci illustre la facilité avec laquelle les architectes espagnols surent adapter le patrimoine local aux grandes tendances esthétiques circulant en Europe. Ici, la réminiscence décorative arabe s'adapte parfaitement au langage baroque.

➔ 36.
Cordoue (Andalousie). Façade de l'ancienne église du couvent des Trinitaires chaussés.

Cette synthèse des styles trouve aussi une autre illustration dans le porche saillant fortement par rapport au mur. L'ordre dorique orne le niveau inférieur, tandis que deux édicules surmontent ce premier niveau. Les frontons brisés, droit et courbe, contribuent également à l'extrême originalité de cette façade.

Un autre porche s'ouvre sur le mur gouttereau. La structure en bas-relief du chambranle renvoie au décor de l'architecture arabe. Faiblement saillant, il est surmonté d'un édicule orné d'une statue qui représente Jean de Matha rachetant un captif.

---

[1] *Diseños de arquitectura y de ornementación de la Biblioteca nacional de España, siglos XVIe y XVIIe*, Madrid, Ministère de la culture/B.N.E., 1991, p. 22, n°26.

Les dimensions de la nef ne permettent pas l'installation de chapelles latérales sur toute sa longueur. En revanche, il existe des autels secondaires et des chapelles aménagées sous la tribune et dans une pièce occupant le rez-de-chaussée du clocher. L'autel situé dans cette pièce est consacré à la Vierge du Remède. L'accès est fermé par une grille ne permettant pas aux fidèles de s'y recueillir.

➔ 37.
Puente la Reina (Navarre). Façade da l'ancienne église du couvent des Trinitaires déchaussés.

De nombreux établissements médiévaux ne possédaient qu'une pièce aménagée en oratoire. Si la reconstruction du couvent n'était pas possible, l'adjonction d'un bâtiment supplémentaire pouvait suffire. En Navarre, à Puente la Reina, les Trinitaires ajoutèrent une chapelle à l'ouest de leur couvent médiéval. L'entablement dorique cintré accompagnant la courbure supérieure de la niche centrale permet de supposer que la construction a pu être entreprise au début du XVIIIe siècle. Ce parti était déjà annoncé au siècle précédent, comme on le voit sur la façade de la Chartreuse Santa María de la Defensión (1667), située près de Jérez de la Frontera en Andalousie. Cette superbe façade est l'œuvre de deux artistes réputés, Alonso Cano (1601-1667) et Juan de Arce (XVIIe siècle).

➔ 38.
Úbeda (Andalousie). Porche de la façade de l'ancienne église du couvent des Trinitaires déchaussés.

L'architecte a superposé deux ordres : le dorique au niveau inférieur, et le corinthien au niveau supérieur. Cependant, il ne semblait pas maîtriser pleinement la grammaire architectonique, comme on le voit avec les trop nombreuses mutules ou le traitement maladroit de la corbeille des chapiteaux corinthiens. En outre, les pilastres adoptent une structure en bossage (on remarque un exemple semblable dans les piédroits du porche de l'ancienne église de l'ordre à Úbeda, XVIIe siècle). En revanche, le souci de la décoration se manifeste dans le socle des pilastres du niveau inférieur qui adopte une curieuse forme de sablier ou la triple coquille de la niche de l'Ange. Des statues des fondateurs et de l'ange entre les prisonniers (qui ont disparu) décorent les niches de la façade.

L'espace intérieur de la chapelle est divisé en deux étages ; le rez-de-chaussée de la chapelle, de plan carré, est voûté d'arêtes. Des autels y furent installés à la fin du XVIIIe siècle.

Ces quelques exemples d'églises appartenant aux Trinitaires chaussés nous permettent de souligner que les architectes engagés par les religieux se conformaient aux modes du temps. Toutefois, certaines caractéristiques « archaïques » laissent supposer qu'il s'agissait souvent de maîtres d'œuvre possédant une renommée limitée.

Les églises de la branche déchaussée : le modèle herrérien et l'expression du sentiment national

L'Espagne vit naître, avec la branche déchaussée, une conception architecturale originale mettant en scène des façades caractérisées, très souvent, par une grande simplicité décorative. Nos déplacements en Espagne ont permis de constituer un catalogue d'édifices, nous permettant d'établir, après confrontation, une évolution des façades.

La mise en scène est déjà présente à l'extérieur du bâtiment. Avant même de pénétrer à l'intérieur, le fidèle, par une ascension symbolique, se prépare à être accueilli dans le Royaume de Dieu. On remarque, dans la plupart des exemples, la présence d'un petit parvis, parfois surhaussé par rapport à la rue, précédant l'entrée de l'église, qui délimite un espace compris entre la façade et un corps de bâtiment en retour. Cet espace est déjà sacralisé car il doit permettre aux fidèles de se préparer à entendre le message de l'Église. Le parvis semble renvoyer, *mutatis mutandis*, à l'atrium de l'architecture paléochrétienne. Pourtant, dans le contexte de l'architecture baroque, la mise en scène associant le parvis à l'absence de décor de la façade constitue une expression décorative s'opposant à l'exubérance ornementale, largement utilisée sur les façades des églises de la branche chaussée[1]. Plus rarement, lorsque les couvents ne possédaient pas de parvis, une place ou une cour pouvait jouer un rôle similaire (Valladolid, Valdepeñas). Cette disposition architecturale laisse entrevoir une application rigide de l'article III de la règle initiale de l'ordre à laquelle se référaient aussi les Trinitaires déchaussés.

Une autre constante de l'architecture adoptée par les déchaussés est le clocher-mur, surhaussant l'un des murs gouttereaux. Finalement, l'originalité de ces églises résulte davantage dans les façades que dans le reste du bâtiment. En effet, le plan en croix latine est conservé : nef centrale flanquée de chapelles latérales permettant d'accéder au transept par deux couloirs biais et coupole surmontant la croisée du transept.

En outre, lorsqu'un décor existait, les déchaussés se démarquèrent de la branche chaussée par un choix thématique différent. En effet, ils eurent recours plus volontiers à une représentation de la Sainte Trinité, très souvent associée aux représentations des fondateurs, plutôt qu'à l'ange entouré des deux prisonniers. De cette façon, la branche déchaussée soulignait son lien privilégié avec la Trinité.

La personnalité de Juan de Herrera (vers 1530-1597), à qui l'on doit le sévère Escurial, influença durablement le paysage architectural espagnol jusqu'au cœur du XVIIIe siècle. Le modèle proposé se conçoit comme un refus des différentes influences esthétiques étrangères, gothiques et italiennes principalement. Cette expression formelle devint naturellement celle que privilégia la branche déchaussée, expression « nationale » espagnole de l'ordre, pour la construction de ses églises dans la péninsule.

Dès la fin du XVIe siècle, le modèle herrérien se transforma lentement avec l'élévation des façades de l'église du couvent de San Blas à Lerma (1604) et de celle de San José à Avila (1608), dues à Francisco de Mora († 1610). Il introduisit l'usage du porche conçu comme un narthex à trois arcades et privilégia le développement vertical des façades. Le modèle évolua vers une expression équilibrée avec l'église du couvent de la *Encarnación* à Madrid (1611), due au frère carme Alberto de la Madre de Dios. L'influence de cet architecte se maintiendra pendant tout le premier tiers du XVIIe siècle[2] et plus tardivement encore chez les Trinitaires, comme on va le voir.

La petite église de Valdepeñas (Castille-La Manche) se rapproche de celle conçue par le frère Alberto de la Madre de Dios. Une telle influence peut légitimement s'expliquer par les liens qui

---

[1] Les Capucins, branche franciscaine née à la fin du XVIe siècle, adoptèrent aussi ce parti comme on le voyait à Madrid, dans leur église du Prado, aujourd'hui détruite. Cf. Gaya Nuño (Juan Antonio), *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 381.

[2] *L'art du baroque, architecture, sculpture, peinture*, Cologne, Könemann, 1998, p. 84-85.

unirent le fondateur de la déchausse, Jean-Baptiste de la Conception, aux Carmes. En outre, le choix d'une telle architecture pour l'élévation de la façade de la première église de cette branche peut apparaître comme la volonté d'appartenir au même courant spirituel soufflant alors sur l'Espagne.

Le couvent fut fondé en 1594 grâce aux libéralités du marquis de Santa Cruz, mais l'érection de l'église ne dut pas intervenir avant l'achèvement de l'église de la *Encarnación*, si l'on se réfère à l'étroite similitude qui existe entre les deux édifices[1]. Si la sévérité de la façade trahit l'influence herrérienne, le porche d'entrée, fidèle au modèle du narthex à trois arcades, s'inspire directement de celui diffusé par les Carmes[2]. L'architecte, fidèle à son modèle, n'a pas retenu - ou pas connu - l'usage des styles architecturaux classiques provenant d'Italie et pourtant utilisés dans le pays depuis le milieu du XVIe siècle. L'arcade centrale, plus haute que les deux autres, est surmontée d'une niche. Très ingénieusement, l'architecte utilisa plusieurs solutions pour rompre l'austérité de la façade.

La première d'entre elles consiste dans le choix de trois matériaux de couleurs différentes : les briques (rouges), les pierres, blanches, rosées et grises[3]. Ces matériaux sont utilisés de manière à constituer un décor selon une pratique répandue dans la région à l'époque[4]. La brique, matériau fragile, est pourtant choisie pour le montage des chaînes d'angle, pour les figures triangulaires, rectangulaires et carrées, plaquées en façade, et pour les corniches du fronton. Les chaînes d'angles bordant toute la hauteur des niveaux contribuent à renforcer la verticalité de la façade. La pierre grise est réservée aux arcades et à la niche, tandis que la pierre blanche est utilisée pour le reste de l'élévation. Les encadrements des deux ouvertures sont exécutés en pierre rosée. Le clocher-mur, amorti d'acrotères surmontés d'une boule, reprend le modèle déjà utilisé à l'Escurial.

L'esthétique de la façade de l'église de Valdepeñas revêt une grande importance pour l'architecture de la branche déchaussée. Elle constitue, en effet, un modèle qui sera adapté tout au long du XVIIe siècle. D'architecture simple, sa façade, excluant toute référence aux ordres classiques, reprend le portique à trois arches propre au schéma carmélitain, tandis que les murs arborent un placage de briques. La nef est divisée en trois travées éclairées par des fenêtres situées dans les lunettes de la voûte et le chevet plat est décoré d'un autel sculpté. L'évocation de la Sainte Trinité s'observe dans l'utilisation du chiffre trois qui revient à plusieurs reprises dans l'édifice. Les dévotions principales diffusées par l'ordre, celle de la Vierge et celle Christ nazaréen, sont peintes sur les deux coupoles surmontant l'une la croisée du transept (pour la première) et celle de la chapelle dédiée au culte du second.

Les Trinitaires s'installèrent à Salamanque, en 1605. Il s'agit du second couvent de la déchausse érigé peu de temps après celui de Valdepeñas. Si la structure de la façade fut conservée, le décor fut enrichi. En effet, nous sommes en Castille : la brique céda la place à deux grains de pierre. En revanche, on reprit les mêmes arcades, traitées en bossage, et les mêmes acrotères surmontés d'une boule servant d'amortissements à la façade. Les chaînes d'angles ont également été traitées en bossage. Tout comme à Valdepeñas, l'architecte n'a pas repris l'ordonnancement classique des ordres.

Concernant le décor, la niche centrale, plus ornée que celle de Valdepeñas, subsiste ainsi que les deux fenêtres situées dans le même axe vertical. Cette niche abrite un haut-relief représentant la Sainte Trinité. Par ailleurs, le placage de briques fait place, au niveau de la niche, à deux autres

---

[1] Knecht (T.), *op. cit.*, p. 47.

[2] Prieto (Antonio) et Azcárate (José Maria de), *Castilla la Nueva*, s. l., editorial Noguer, 1983, p. 82.

[3] L'usage de la brique était sans doute largement répandu dans cette région très pauvre de la Manche.

[4] Ce procédé est utilisé par Alonso Covarrubias pour les tours de l'Alcázar de Tolède, édifice daté de 1537. Cf. Murray (Paul), *Architecture de la Renaissance*, coll. histoire de l'architecture, Gallimard/Électa, 1992, p. 175, ill. p. 171 haut.

niches abritant les statues des fondateurs de l'ordre. Au-dessus, les armoiries des bienfaiteurs du couvent qui sont fixées dans la pierre selon l'ancienne tradition castillane.

La façade de l'église de Grenade marque une évolution supplémentaire par rapport aux précédents exemples. Le plan, l'élévation et le suivi des travaux de l'église sont dus au trinitaire Sebastián de San José. Un architecte relevant de l'ordre offrait plusieurs avantages dont le plus important était la diffusion d'un modèle qui ne nécessitait dès lors plus d'approbation systématique. La construction débuta en 1626 pour s'achever en 1635[1]. La façade, élevée par l'architecte Aguirre (XVIIe siècle), ne fut terminée qu'en 1691[2]. Les pilastres doriques de la chaîne d'angle se font plus présents grâce aux chapiteaux fortement saillants. Le portail unique est mis en valeur par un encadrement choisi dans une pierre anthracite, surmonté d'un fronton échancré permettant d'accueillir les armoiries d'un bienfaiteur. La présence du clocher au sommet du fronton a conduit à la suppression de l'oculus.

On retrouve toujours le même type de façade, mais considérablement remanié, à Cordoue, au tout début du XVIIIe siècle. La construction en est confié à Jerónimo Sánchez de Rueda et Jerónimo Caballero[3]. Les deux architectes adoptent le principe d'une façade-écran dérobant aux fidèles non seulement le plan de l'église, mais également les structures annexes, dont la sacristie, blotties contre les chapelles latérales. Les façades latérales sont conçues comme des rappels de la façade principale, selon une structure en triptyque révélant l'influence d'un religieux architecte, le frère Lorenzo de San Nicolás[4].

Le corps central de la façade reprend la structure de Valdepeñas en l'adaptant à l'esthétique de l'époque. On y retrouve, comme à Grenade, les deux piliers doriques remplaçant les chaînes d'angles et les trois portails, celui du centre étant plus haut que les deux autres. Cette disposition conduit à la suppression de l'entablement entre les niveaux en unifiant l'ensemble.

➔ 39. Valpeñas (Castille-La Manche). Façade de l'ancienne église des Trinitaires déchaussés (début du XVIIe siècle).	➔ 40. Salamanque (Castille et León). Église du couvent des Trinitaires déchaussés (1ère moitié du XVIIe siècle ?).
➔ 41. Grenade (Andalousie). Façade de l'ancienne église des Trinitaires déchaussés (entre 1620 et 1650).	➔ 42. Cordoue (Andalousie). Façade de l'église des Trinitaires déchaussés (2e moitié du XVIIe siècle ?).

Une seule variété de pierre a été choisie par l'architecte, ce qui le conduit à enrichir le décor, pourtant principalement limité à la partie centrale de la façade correspondant à la nef. Le

[1] Gómez-Moreno Calera (José Manuel), *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560/1650)*, coédicion diputacion provincial de Granada monografica arte et arqueologia universidad de Granada, Grenade, 1989, p. 221.

[2] *Historia del arte en Andalucia*, t. VI, *El arte del Barroco,* Séville, Gever, 1989, p. 137.

[3] *Idem,* 1989, p. 433.

[4] *Ibidem*, p. 386.

vocabulaire ornemental est considérablement enrichi en comparaison des exemples précédents : entablements scandés de triglyphes et de métopes aniconiques typiques de l'ordre dorique, pyramides et nombreuses statues. Les différentes formes des ouvertures, rectangles, triangles, cercles ou ovales, contribuent également à animer les murs.

L'église d'Antequera (Andalousie), construite à partir de 1671, date de la pose de la première pierre, s'inspire, en apparence, du schéma de Valdepeñas[1]. Toutefois, la sévérité herrérienne s'estompe ici pour faire place au vocabulaire décoratif baroque. La chaîne d'angle, fortement marquée, prend la forme d'un pilastre dorique au chapiteau peu saillant. La façade conserve, pour le niveau central, la même élévation qu'à Salamanque. Les trois niches, visibles au second niveau, sont plus richement ornées d'un ordre dorique.

Les armoiries de la branche déchaussée remplacent celles des bienfaiteurs qui ornaient la façade de l'église de Salamanque. Les trois arcades du porche en bossages, utilisées dans les deux exemples précédents, sont remplacées par un seul portail encadré d'un ordre dorique. Plus qu'une simple modification ornementale, cette disposition rend plus lisible la structure interne de l'édifice. En effet, la structure de la façade adopte le modèle d'Alberti en simplifiant le profil des deux volutes assurant la liaison entre les deux niveaux, tout en masquant le toit des bas-côtés. Cette évolution s'observa dès lors dans toutes les autres églises s'inspirant du modèle de Valdepeñas.

Le plan des églises trinitaires déchaussées se distingue par certaines particularités. Le porche permettant l'accès de plain-pied avec l'intérieur, souvenir de l'architecture maniériste, qui existait à Valdepeñas, est supprimé dans les églises postérieures. Dorénavant, il est remplacé par une avant-nef constituée d'une tribune découverte. À Salamanque, tout comme à Grenade, une autre modification apparaît : elle concerne l'accès aux deux chapelles situées au plus près de la croisée du transept. Conçus comme des couloirs biais, ils accompagnent le mouvement circulaire de la coupole. En outre, dans ces deux églises, les chapelles communiquent entre elles, à l'instar des bas-côtés. Le plan des deux églises trinitaires de Salamanque et de Grenade se caractérise par un accès oblique reliant le chœur aux bas-côtés. Cette particularité trouva un développement harmonieux à l'église Sainte-Marie-Madeleine de Grenade, construite après la mort de son architecte, Juan Luis Ortega (1628-1677). Toutefois, chez les Trinitaires, cette caractéristique s'observe pour les édifices datant de la première moitié du XVIIe siècle.

En outre, à Salamanque comme à Grenade, le décor intérieur est réduit à de très rares éléments localisés essentiellement sur les caissons des voûtes et les nervures de la coupole. En revanche, les églises emblématiques de la branche déchaussée, Valdepeñas et Cordoue, possèdent des chapelles dont la mise en scène très élaborée est servie par l'architecture ou la peinture en trompe-l'œil.

À Valdepeñas, l'austérité de la façade contraste avec la petite chapelle construite postérieurement à l'église. Celle-ci forme un faux transept de plan circulaire. Consacrée au Christ nazaréen, cette chapelle bénéficie d'un décor peint très raffiné. La coupole sur pendentifs, surmontée d'un lanternon, repose sur un tambour orné d'une guirlande d'oves. Une fresque, représentant *Le lavement des pieds*, se déploie sur l'intrados de cette coupole.

L'église de Cordoue offre deux chapelles à la dévotion des fidèles. La plus importante, dédiée au Christ nazaréen, adopte les mêmes caractéristiques qu'à Valdepeñas. Toutefois, son architecture permet un contact très intime du chrétien avec l'objet de dévotion : une statue en cire, habillée, disposée sur un palier surélevé. Elle est encadrée par une structure en bois doré imitant un retable. Une petite pièce, indépendante de la chapelle, permet d'y accéder par un escalier latéral. La statue

---

[1] Fernández Rodríguez (José María), *Las iglesias de Antequera*, s. éd., Antequera, 2e éd. augmentée, 1970, p. 151-153, pl. 80-81.

en ronde-bosse est posée sur un socle, ce qui autorise la circulation tout autour. Cette disposition singulière contribue à rendre vivante une scène où l'effigie du Christ, au centre d'une foule en mouvement, fonctionne d'une manière identique à celle des *pasos*[1] de la Semaine sainte andalouse.

L'église comprend une seconde chapelle de plan barlong inscrit dans l'axe de la nef. L'autel, consacré à la Crucifixion, est conçu d'une manière identique à celui du Christ nazaréen, mais n'offre aucun accès au public. Par ailleurs, cette chapelle abrite une effigie en cire de Jean-Baptiste de la Conception conservée à l'abri d'un sarcophage en verre servant d'autel. Cette présence rappelle que le fondateur de la branche déchaussée est mort dans ce couvent. Si les fidèles ne peuvent accéder au groupe de la Crucifixion, la dévotion envers le saint, toujours vivace de nos jours, se manifeste autour de son sarcophage. Cette influence se retrouve hors d'Espagne, au Portugal, tout proche, ou en Italie.

Les autres influences

Parallèlement à l'architecture héritière de l'austérité herrérienne, la branche déchaussée développa des façades plus travaillées. Des éléments du vocabulaire décoratif trinitaire pouvaient se trouver associés à la Trinité et aux fondateurs. On retrouve, sur les claveaux des fenêtres de l'église des déchaussés de Ronda, les têtes de cerf portant la croix entre les bois déjà présents à Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines.

La branche déchaussée s'installa à Ronda en 1608. Cette localité subissait les influences artistiques sévillanes[2], et c'est peut-être à ce courant qu'il faut rattacher notre église. La façade adopte un ordre dorique caractérisé par des soubassements et des entablements disproportionnés par rapport à la hauteur des fûts des colonnes dédoublées. Pour autant, le jeu des différents plans qui en anime les différentes parties témoigne assurément du métier de l'architecte.

➔ 43.
Ronda (Andalousie). Façade de l'ancienne église du couvent des Trinitaires déchaussés.

Si le parvis se retrouve ici, le clocher-mur fait place à un véritable clocher octogonal qui surmonte le porche ouvrant sur le mur gouttereau sud. Cette disposition contribue à marquer l'accès latéral rendu plus modeste par son décor simplifié. Le clocher, placé sur un soubassement, est scandé de piliers ioniques dédoublés qui encadrent des niches ou des baies ouvrant sur la chambre des cloches. L'influence andalouse est perceptible dans la présence des balconnets soulignant les fenêtres de l'église.

➔ 44.
Valladolid (Andalousie). Porche de la façade de l'ancienne église du couvent des Trinitaires déchaussés.

---

[1] Il s'agit de groupes sculptés présentés à la dévotion des fidèles lors de la Semaine sainte dans les villes espagnoles, plus spécialement en Andalousie.

[2] *Historia del arte en Andalucia*, t. VI, *El arte del Barroco*, *op. cit.*, p. 215.

Le centre de Valladolid fut détruit par un incendie le 21 septembre 1561 ; sa reconstruction fit de la ville le grand centre baroque en Espagne. Les déchaussés s'y établirent au XVIIe siècle. L'église, aujourd'hui désaffectée, offre une façade en appareil irrégulier s'étendant sur toute la largeur de l'édifice. La partie centrale, en légère saillie, possède un porche montrant les qualités plastiques de l'architecte, resté anonyme. L'encadrement en bossage dissymétrique n'est pas sans rappeler la porte du Maristán à Grenade, édifice arabe (767/768) connu aujourd'hui seulement par des photographies ou des descriptions anciennes[1]. Les pilastres de l'ordre dorique sont décentrés vers l'extérieur, suggérant ainsi la profondeur, impression encore renforcée par le linteau composé de deux éléments identiques quant au bossage mais de dimensions différentes. Par ailleurs, deux édicules, de tailles différentes, contribuent à donner une impression de verticalité au porche ; les fenêtres, rejetées dans les murs latéraux de la façade, ne perturbent pas la lecture. Un parti voisin se retrouve au porche de l'église de Vic (Catalogne).

➔ 45.
Vic (Catalogne). Porche de la façade de l'ancienne église du couvent des Trinitaires déchaussés.

Les Trinitaires espagnols surent choisir une expression architecturale propre à chacune des branches. Les chaussés privilégièrent un décor exubérant inspiré du baroque « international », tandis que les déchaussés retinrent une expression retenue inspirée de l'expérience herrérienne. Nous n'avons pu observer cette variété qu'en Espagne ; dans les autres pays, l'architecture trinitaire est moins contrastée.

Le Portugal

Les Trinitaires ne comptèrent que quelques couvents au Portugal. En outre, la suppression des ordres religieux en 1835, contribua à la destruction de la plupart d'entre eux. Nous ne présenterons donc que deux établissements, Sintra et Lisbonne, tous deux fortement remaniés après le départ des communautés.

Sintra, petite ville située à l'ouest de Lisbonne, était très fréquentée par la cour en été. Les religieux s'y installèrent vers 1400. Au début du XVIIe siècle, le couvent médiéval fut remplacé par des bâtiments plus modernes. Après 1835, les locaux furent abandonnés, provoquant la ruine de la chapelle et d'une partie du couvent. Dans le dernier quart du XXe siècle, le site fut acquis par des propriétaires privés qui le restaurèrent pendant sept ans. L'absence de plans ou de documents anciens ne permet pas de donner une idée de son état primitif. En effet, des glissements de terrain avaient provoqué l'effondrement de la majorité des cloîtres et de la chapelle. En revanche, la longue façade extérieure semble n'avoir subi aucune transformation.

L'église se caractérise par une façade très sévère, surmontée d'un fronton triangulaire et animée de volutes et de pots à feu. Le tympan comporte une croix latine, ce qui laisse à penser qu'il s'agit d'une restauration peu respectueuse de l'iconographie de l'ordre. L'élévation laisse entrevoir une influence de l'architecture herrérienne, ce qui peut permettre une datation remontant à la

[1] On en trouve une reproduction chez J. A. Gaya Nuño, *op. cit.*, p. 70.

première moitié du XVIIe siècle. Cette influence est parfaitement plausible puisque le Portugal était alors soumis à la couronne espagnole[1]. Par ailleurs, la façade est divisée en trois travées dissymétriques rappelant le plan de l'édifice, c'est-à-dire un chœur plus étroit que la nef. Le clocher, situé au-dessus du chœur, du côté de l'Evangile, possède de larges baies faisant voir les cloches. Il est coiffé d'un bulbe aplati, marqué, à chaque angle, d'un pot à feu.

La reconstruction de l'église ne peut permettre qu'une interprétation prudente du plan. La nef, plus large que le chœur, rappelle la disposition retenue par l'architecte de l'église de Coïmbre (fin du XVIe siècle). À Sintra, toutefois, la nef ne possède pas de chapelles latérales mais comporte une tribune surmontant l'entrée. Cette structure évoque les principes de l'architecture maniériste tardive.

Le couvent de Lisbonne est encore plus difficile à interpréter. L'église fut entièrement rebâtie au XVIe siècle. Sa reconstruction s'acheva en 1635, lorsque fut terminée la chapelle dédiée à sainte Isabelle, reine et bienfaitrice du couvent. Or, la nouvelle église demeura peu de temps intacte. En 1643, le chœur et deux travées s'effondrèrent et, en 1708, un violent incendie dévora la quasi-totalité de l'ensemble du couvent. On le releva pourtant de ses cendres.

1er novembre 1755. Durant l'office des morts, Lisbonne est ravagée par un très violent tremblement de terre auquel succéda un raz-de-marée qui détruit les bas quartiers de la ville. Le quartier du Carmo dans lequel sont installés les Trinitaires, n'échappa pas à la destruction. L'église des carmes qui, de nos jours encore, exhibe les vestiges tragiques de ses ruines, donne une idée de la brutalité des secousses. Rien ne subsista du couvent : religieux et fidèles furent ensevelis sous ses pierres. João Glama Ströberle[2] (1708-?) rendit compte de l'événement dans un tableau, considéré comme son chef d'œuvre, aujourd'hui conservé au Museu nacional de arte antigua de Lisbonne : *Le Tremblement de terre de 1755* [*Terramoto de 1755*]. L'artiste y a dépeint l'implacable drame : incendie, bâtiments effondrés, personnes mortes ou rendues folles. Au centre, un prêtre en chasuble retient la foule, tandis que devant lui, au second plan, un Trinitaire, agenouillé, offre un réconfort spirituel à un homme étendu sur le sol. Cette présence rappelle le souvenir du glorieux couvent irrémédiablement détruit. L'église de l'ordre est peut-être l'une des deux figurant en arrière-plan.

Après cette destruction, le couvent fut réédifié en une quarantaine d'années et terminé en 1788, sous l'impulsion du provincial D. Frei José de Quadros. Cependant, toute élégance fut bannie de la nouvelle construction qui devint un édifice sans caractère. Après la suppression des ordres religieux, l'édifice fut transformé en palais de Justice puis en brasserie[3]. Les Archives nationales du Portugal conservent le plan du couvent après les transformations apportées par le ministère de la Justice. La superficie importante du terrain avait permis aux religieux de prévoir trois cloîtres de dimensions différentes.

L'église occupait l'extrémité du bâtiment à proximité du plus petit des cloîtres. On sait qu'elle possédait une nef très longue couverte d'une voûte en berceau, n'occupant que le rez-de-chaussée. L'éclairage parvenait par une série de lunettes. La nef a subi de multiples modifications, comme l'adjonction du décor d'azulejos, par exemple.

Contrairement à l'Espagne qui offre de multiples points de comparaison, les deux exemples portugais ne permettent pas de définir le choix d'un type architectural défini. Tout juste est-il possible de souligner une influence herrérienne perceptible dans le plan et l'élévation de l'église de Sintra.

---

[1] Rappelons qu'à cette époque les Habsbourg d'Espagne régnaient toujours à Lisbonne.

[2] Né à Porto, cet artiste peignit six cents portraits, presque tous d'ecclésiastiques.

[3] Mendes (Hormigo José Joaquim), *Testamento de Vasco Martins Rebolo, senhor do Casl da Falagueira (Amadora), cavaleiro del Rei D. Afonso III, ano de 1299*, Amadora, Patrimonico, 1983, p. 14.

➔ 46. Sintra (Portugal). Façade de l'ancienne église du couvent des Trinitaires, 2e tiers du XVIIe siècle, restauré durant le dernier quart du XXe siècle.

➔ 47. Palestrina (Italie). Façade de l'église du couvent des Trinitaires, milieu du XVIIe siècle.

Les églises trinitaires dans les principautés italiennes

Le XVIe siècle vit la construction d'églises trinitaires principalement dans les territoires soumis à la couronne espagnole. Le siècle suivant, pour ce qui concerne les édifices à plan basilical, bénéficia aux nouvelles implantations localisées dans la partie nord de l'Italie.

Si peu de renseignements concernent l'église de Turin, celle de Livourne, en Toscane, appartient toujours aux Trinitaires. Dédiée à *San Ferdinando re*, elle fut construite grâce aux libéralités de Ferdinand II de Médicis (1610-1670), en remplacement d'un ancien oratoire. Son plan, œuvre de Giovan Battista Foggini (1652-1737), fut exécuté par les frères Domenico et Baccio Fei, maîtres maçons.

Foggini suivit une formation auprès de deux peintres, mais il resta surtout influencé par Ercole Ferrata (1610-1686) dont il s'inspira, tout en apportant des touches personnelles à cet enseignement. Ensuite, il choisit de se consacrer plus particulièrement à la sculpture et à l'architecture. En 1673, Cosme III de Médicis (1670/1723) l'envoya à l'Académie florentine de Rome, institution nouvellement créée, où il séjourna trois ans. À son retour, il prit la succession du sculpteur Ferdinando Tacca (1619-1686) à la cour et devint, à partir de 1694, architecte en titre de la cour. Il donna libre court à son art, caractéristique de la fin du baroque en Toscane. Il travailla à Florence où il exécuta plusieurs panneaux sculptés pour la chapelle Corsini des Carmes (1677-1691) et aussi pour la chapelle Feroni de la *Santissima Annunziata* (1691-1693). Les liens privilégiés qui existaient entre les Trinitaires et la cour de Toscane, jouèrent un rôle important dans le choix des artistes qui travaillèrent à l'édification de leur église de Livourne.

➔ 48. Livourne (Toscane). Façade de l'église du couvent des Trinitaires.

La première pierre fut posée le 25 mars 1707, et les travaux durèrent jusqu'en 1710. L'extérieur de l'église contraste avec la nef dotée d'un décor raffiné. Constituée de rangées de briques, une sur deux étant en ressaut par rapport à la précédente, la façade est dépourvue de revêtement ; la pose du parement n'ayant jamais eu lieu, sans doute faute de financement suffisant. La façade de l'église Sainte-Catherine offre le même état. Cette technique d'alternance de briques en bandes permettait aux stucateurs ou aux marbriers de pouvoir poser aisément le décor. La présence de niches vides confirme cette explication et laisse supposer l'installation de statues.

Nous avons déjà évoqué l'aménagement intérieur du point de vue iconographique, mais qu'en est-il de la conception architecturale intérieur. Il s'agit d'un vaste programme décoratif et iconographique qui figure, avec celui de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines à Rome et de Bratislava, comme l'un des plus élaborés mis en place pour les Trinitaires conservés de nos jours. Ce programme est l'œuvre de Foggini, connu pour sa grande admiration envers le Bernin. Il nous

semble possible d'illustrer ce sentiment à travers la conception architectonique du maître-autel de Livourne. Plus précisément, sa disposition, inscrite dans une structure hémisphérique, renvoie à celle de la chapelle Cornaro de l'église *Santa Maria delle Vittoria* à Rome (1664). Cette fidélité au célèbre modèle s'imposa également au sculpteur, Giovanni Baratta (1670-1747).

Baratta exécuta *La Libération de deux esclaves grâce à l'intervention d'un ange* rappelant la composition très dynamique du dessin que Giacinto Calandrucci (1646-1707) exécuta pour les Trinitaires chaussés de Rome, sans doute vers 1695. La mise en scène rappelle *L'extase de sainte Thérèse* (entre 1647 et 1652) du Bernin. La position des deux groupes sculptés au sein de l'architecture est identique. L'ange reprend la même position surélevée par rapport aux personnages et on y retrouve la même manière d'y faire couler une douce lumière par une baie située au-dessus de l'autel. La situation renforce le surnaturel de la scène. Des nuées en stuc reposant sur un entablement massif achèvent de créer l'illusion. L'ange pointe l'index de la main gauche vers la source lumineuse émanant de la Sainte Trinité. La base de cet axe est constituée par l'autel sur lequel le prêtre célèbre le sacrifice de la messe. Le principe d'illusion est ici total. L'artiste a réussi à apprivoiser la lumière pour la mettre au service du rendu réaliste de la vision de saint Jean de Matha.

À Rome, la lumière provient d'une fenêtre très haut placée par rapport à l'autel, ce qui impose au Bernin de figurer les rayons de lumière au moyen d'une sculpture dorée. Baratta réussit mieux que l'illustre maître grâce à la position de la fenêtre, plus basse qu'à Rome. Cela permet à la lumière de ne rencontrer aucun obstacle et de baigner complètement le groupe sculpté, autorisant ainsi les fidèles à participer plus parfaitement à la vision de Jean de Matha, matérialisée par la sculpture. Par ailleurs, le jeu de la lumière sur le groupe est rendu plus mouvant par la présence des nuées en stuc posées sur l'entablement. En outre, la Sainte Trinité dont l'intervention favorise la libération des captifs est rendue perceptible aux fidèles par la lumière désignée par l'ange. Une telle mise en scène ne pouvait que favoriser l'extase mystique prônée par les écrivains catholiques de l'époque. Le maître-autel livournais, magistralement mis en scène, intègre un programme ornemental complexe contribuant au décor très raffiné du reste de l'édifice. L'ordre composite est utilisé pour décorer l'ensemble des chapiteaux, et des motifs végétaux stylisés ornent les tables situées au-dessus des arcades ou de l'intrados de la voûte en berceau. Des rambardes incurvées garnies de balustres en poire donnent accès à chaque chapelle et répondent aux niches accueillant les statues des bienfaiteurs de l'Église : saint Ferdinand, saint Édouard, etc. Les chapelles latérales comportent aussi l'évocation de l'histoire de l'Église : *Le Christ remettant les clefs à saint Pierre* ou *Saint Jean de Matha et saint Félix de Valois adorant la Sainte Trinité*, par exemple.

Les chapelles latérales de la nef reprennent la disposition en triptyque dissocié, selon le schéma utilisé dans le chœur. Signalons, cependant, que les deux chapelles situées près du porche ne possèdent plus leur décor d'origine. Chaque autel est orné d'un relief que deux tondi placés sur les murs latéraux permettent de comprendre dans la continuité d'un récit. Ainsi trouve-t-on évoquée l'histoire de saint Pierre ou celle des fondateurs de l'ordre, par exemple.

La conception de l'ensemble de l'édifice contribue donc à la définition d'un vaste programme « mémorial ». Outre les références à l'histoire de l'Église, l'architecte souligne la mission essentielle de l'ordre (le rachat des captifs) mise en valeur dans le chœur et les deux cultes principaux diffusés par les Trinitaires : le Christ nazaréen et Notre-Dame du Remède. Baratta fut aussi chargé de l'exécution des deux autels. Le premier autel figure dans le bras gauche du transept et le second dans le bras droit.

Baratta fut l'élève le plus talentueux de Foggini. Sculpteur représentatif du baroque florentin, il savait pourtant exprimer la réserve dans son expression. Giovanni est le plus connu des frères Baratta et aussi le plus documenté. Il naquit à Carrare en 1670. Il étudia peut-être la fonte du bronze

avec Massimiliano Soldani (1658-1740), sculpteur et médailleur[1]. Il travailla à Gênes, à Pise, à Florence, et aussi à Livourne où il éleva l'autel du Saint-Sacrement de la cathédrale. Il devint alors le protégé de Ferdinand II, père de Cosme III de Médicis. À Livourne, ce fut à l'église San Ferdinando re qu'il exécuta son travail le plus important : statues des rois bienfaiteurs qui ornent la nef (*Saint Louis, roi de France* ; *Saint Henri, empereur d'Allemagne* ; *Saint Ferdinand, roi de Castille* ; *Saint Édouard, roi d'Angleterre*), et reliefs des vertus théologales (*La Foi*, *La Charité* et *L'Espérance*) et cardinales (*La Force*, *La Justice*, *La Prudence* et *La Tempérance*). Pour ces reliefs, Giovanni Baratta s'inspira des tondi sculptés par Foggini et Ferri pour l'église *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* de Florence. Concernant la datation des groupes sculptés de l'église trinitaire, Klaus Lankheit estime qu'ils n'ont pas été exécutés avant 1713[2].

L'église est aussi un gigantesque tombeau. Outre sa fonction protectrice, le pavement peut contribuer au décor des églises. À Livourne, il joue ces deux fonctions, mais l'architecte l'a conçu comme un alignement de plaques tombales qui occupent la surface de la nef, du chœur et des estrades accueillant les autels secondaires[3]. Le couleur et la taille des marbres délimitent chaque espace d'une façon autonome. L'ordonnancement des plaques-tombes contribue à développer l'espace qui les accueille ; elles sont placées longitudinalement dans la nef et forment une rosace dans le chœur. Des marbres de couleur blanche et grise ont été retenus pour ces espaces. Les autels sont placés sur des estrades décorées de motifs géométriques de plus petites dimensions exécutés avec des marbres blancs et verts. Ainsi, la richesse chromatique des marbres jouait-elle, à une échelle démesurée, un rôle identique à celui que les pierres dures, habillement taillées et disposées, offraient aux artistes exécutant les objets précieux dont raffolait la cour de Florence[4].

Enfin, la peinture, très peu utilisée dans le décor de cette église[5], assure un rôle architectural grâce à la technique du trompe-l'œil. L'architecte joue sur les volumes de la coupole. Le tambour, percé de fenêtres éclairant le chœur, offre l'aspect d'un cylindre parfait à l'intérieur, tandis que l'extérieur fait apparaître un polygone.

L'Autriche du « Drang nach Ostern »

La reconquête des vastes territoires d'Europe centrale et orientale permit de reconstruire des ensembles urbains marqués par l'art baroque et rococo. Buda et Pest se couvrirent aussi d'édifices baroques durant la première moitié du XVIIIe siècle, mais c'est à Eger que l'on trouve l'ensemble baroque le plus remarquable du pays. Par ailleurs, la situation n'était pas uniforme dans toute la Hongrie : l'architecture et les arts décoratifs en Transylvanie restèrent influencés par l'esthétique de la Renaissance jusqu'à la première moitié du XVIIe siècle. Ce ne fut qu'au siècle suivant, grâce aux Jésuites et à certaines familles aristocratiques, que l'influence post-tridentine apparut. Dans ces conditions, est-il concevable qu'un modèle architectural trinitaire ait pu être imaginé ?

---

[1] Après un apprentissage à Rome, il revient à Florence en 1697 et y exécuta ses premières sculptures comme son *Tobie et l'Ange* pour l'église du Saint-Esprit, en 1698. Il travailla ensuite pour le roi Frédéric IV de Danemark pour qui il sculpta un *Hercule* de deux mètres de haut et un *Orphée et Eurydice* de plus petites dimensions.

[2] Lankheit (Klaus), *Florentinische Barockplastik, die Kunst am Hofe der letzten Medici (1670-1743)*, Munich, Bruchmann, 1962, p. 174.

[3] Le pavement de l'église San Ferdinando ré a fait l'objet d'une récente étude complète, Cf. Buonafalce (Ilaria), « Il pavimiento-sepolcreto della chiesa di San Ferdinando re nella Venezia Nuova di Livorno », *Nuovi studi livornesi*, t. IV, Livourne, Belforte editore libraio, 1996, p. 65-98. Les sépultures renferment les dépouilles des bienfaiteurs de l'église.

[4] Ferdinand Ier de Médicis fonda en 1588, au sein des Offices, la *Galleria dei Lavori*. Les artistes étaient chargés de mettre au point les expressions les plus abouties de la marqueterie en pierres dures. Cette technique permit de décorer les meubles, les cabinets, les plateaux de table mais aussi les autels et les chapelles.

[5] Elle est notamment utilisée pour rehausser les stucs.

L'importance du couvent romain de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines dans la diffusion du baroque n'échappa vraisemblablement pas aux Trinitaires eux-mêmes. L'originalité de la façade ondulante et l'audace de la voûte aux caissons figurant une pluie de croix grecques, symbole de cette branche[1], émanant de la colombe du Saint-Esprit peinte au centre du lanternon, constituaient-elles des prouesses aisément transposables dans d'autres territoires ?

En ce qui concerne le mouvement capricieux de la façade, les religieux restèrent fidèles à l'esprit de Borromini en confiant l'élaboration des plans de leur église, aujourd'hui détruite, à l'architecte Chr. A. Oedtl, seule église viennoise qui lui soit attribuée avec certitude. Il s'inspira de l'église du couvent viennois des Augustins qu'il édifia à la même époque, Sainte-Dorothée (*Heilige Dorothea*), et dont il reprit le mouvement concave de la façade reliant les deux tours. L'exécution du travail débuta en 1695 sous la direction de Matthias Steinl (vers 1644-1727). Esprit universel, ce personnage était tout à la fois peintre, ingénieur et architecte. Il fut aussi l'un des fondateurs de l'Académie de Vienne. Ce dernier dut apprécier un travail prenant en compte l'articulation plastique équilibrant les structures négatives et positives, comme il sut le mettre en œuvre à l'église abbatiale de Zwettl en Basse-Autriche. Cette première expérience ne fut pas retenue pour les autres églises construites en Europe centrale ; le souvenir de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines subsistait alors dans le décor peint des voûtes.

Le choix d'un décor peint pour les voûtes répondait à de multiples préoccupations, financières sans doute, esthétiques mais aussi, et paradoxalement, architecturales. En effet, si un décor peint réduit le rôle de l'architecte, il répond dans les églises des déchaussés à la question du plan, centré ou basilical. À Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, Borromini avait résolu cette difficile problématique en proposant une synthèse s'inscrivant dans une ellipse ; la fonctionnalité de l'édifice devenait ainsi plus évidente puisque chaque autel se trouvait en contact avec l'ensemble des fidèles. Or, pour construire des édifices d'une telle hardiesse, il fallait un financement important et des architectes capables de soutenir la comparaison. Dès lors, le subterfuge de la peinture illusionniste pouvait s'imposer comme une alternative.

Le comte Nicolas Zichy installa les Trinitaires à Óbuda[2], en 1738, après la reconquête de la ville sur les Turcs[3]. L'établissement auquel on accédait par un chemin sinueux est juché sur une colline boisée surplombant le Danube. Après la dissolution des ordres religieux en Autriche, l'église et le couvent furent transformés en infirmerie militaire. L'église a été bombardée durant la dernière guerre. Les bâtiments conventuels, abritant aujourd'hui un musée d'art et traditions populaires, ont très bien été restaurés, hormis l'église, laissée en l'état.

Johann Entzenhoffer, architecte viennois, fut chargé de la construction de l'église du couvent de Kiscelli[4], établissement situé sur le territoire de la commune d'Óbuda. Né sans doute vers 1687, il est connu pour avoir bâti l'église des Servites de sa ville natale et le cloître de Jeutendorfenter en 1717 et 1718, édifices dont il s'inspira pour dessiner la façade de l'église trinitaire. Il fut aidé dans sa tâche par le maître d'œuvre Matthias Steinl, qui avait précédemment travaillé à l'édification de l'église de Vienne. Il s'agit sans doute de l'un des derniers travaux exécutés par ce dernier.

---

[1] L'utilisation de la croix grecque renvoie à celle qui est utilisée également comme symbole sur la mosaïque de Saint-Thomas-in-Formis, couvent romain donné au fondateur de l'ordre, Jean de Matha, par le pape Innocent III.

[2] En allemand : Alt Ofen ; en hongrois : Óbuda. A l'époque il s'agissait d'une ville ; elle est aujourd'hui un quartier périphérique de Budapest. La famille Zichy, d'origine comtale, figure parmi les acteurs majeurs de la vie politique et culturelle du pays.

[3] L'édifice a fait l'objet d'une monographie déjà ancienne. Bertalan (Vilmos), *Az Óbuda-Kiscelli trinitárius kolostor és templom*, Budapest, s. éd., 1942, p. 83.

[4] *Idem*, passim.

➜ 49.
Óbuda (Hongrie). Cloître de l'ancien couvent des Trinitaires déchaussés.

La première pierre de l'église de Kiscelli fut posée en 1747, mais la façade n'était pas terminée lors de la mort de Entzenhoffer, en 1753. C'est sans doute à cette époque que l'architecte qui travaillait alors au château du comte Zichy, Johann Heinrich Jäger (XVIIIe siècle), fut appelé pour continuer le chantier. Les travaux de construction de l'église de Kiscelli durèrent jusqu'en 1758, année d'achèvement de la façade.

Le décor en trompe-l'œil (aujourd'hui détruit) de l'église fut confié à un élève d'Antonio Galli-Bibiena, Johann Gfall, artiste tyrolien qui se spécialisa dans la fresque et qui, dans les années 1750, vint travailler à Paris avec Servandoni pendant deux ans. L'influence du décor de Bratislava est perceptible dans le parti retenu par Gfall, même si quelques variations sont décelables dans l'échelle des trois parties constitutives : tambour, voûte et lanternon. La surface, contrairement à ce que l'on trouve à Bratislava, n'est pas percée d'oculi. En choisissant de donner davantage d'importance aux pendentifs et au tambour, l'artiste confine la coupole découpée en caissons et le lanternon dans un espace central plus réduit qu'à Bratislava, ce qui contribue paradoxalement à renforcer l'impression de hauteur qui se dégage de l'ensemble. En revanche, la fresque de Gfall nous semble répondre à la difficulté architecturale posée par la synthèse du plan basilical et du plan centré[1]. À Kiscelli, nous sommes en présence d'une fresque de plan ovale, décorant le centre d'une voûte d'un édifice de plan barlong, signe que l'illusionnisme jouait parfaitement son rôle.

*
* *

La Pologne

Dans les territoires soumis à la couronne polonaise, les Trinitaires faisaient ériger, comme cela s'observait aussi couramment en Europe occidentale, des églises provisoires. D'architecture très simple, en bois, elles s'inscrivaient dans une tradition vernaculaire remontant au XIe siècle qui se poursuivit sans discontinuer jusqu'au XIXe siècle. Elles furent remplacées progressivement par des édifices en pierre, mais l'invasion suédoise durant la Seconde guerre du Nord (1700-1721), mit notamment un coup d'arrêt à la reconstruction des églises de l'ordre. Les établissements de Varsovie et de Lviv furent concernées. Celui de Varsovie subit en outre des inondations qui s'ajoutèrent aux désastres de la guerre.

La politique de rétablissement entreprise par Jean III Sobieski trouva à s'exprimer aussi dans l'architecture. La création artistique se concentra à Varsovie, capitale du royaume depuis le XVIIe siècle mais également berceau de la famille régnante, et dans les environs. Les autres villes, qui avaient pourtant généré une vie culturelle très riche, Cracovie, Vilnius, Dantzig ou Lviv, furent alors délaissées. Tylman van Gameren (1632-1706), architecte et ingénieur d'origine hollandaise,

[1] Norberg-Schulz (Christian), *Architecture baroque tardive et rococo*, coll. histoire de l'architecture, s. l., Gallimard/ Electa, 1994, p. 36-38. Rappelons que la synthèse des deux plans avait été parfaitement résolue par Anthémius de Tralles et Isidore de Millet à Sainte-Sophie de Constantinople, érigée à partir de 522 et consacrée cinq ans plus tard. Au plan basilical, l'édifice reprend les colonnades séparant la nef centrale à tribunes des bas-côtés et la coupole des édifices à plan centré.

s'installa en Pologne à l'âge de 28 ans. Il fut remarqué par Marie Casimir, femme de Jean III, qui lui ouvrit les portes de la cour[1]. Il dessina les plans des églises varsoviennes du Saint-Esprit, de Saint-Casimir et de Saint-Boniface mais c'est surtout son église des Sacramentaires, bâtie de 1688 à 1692, qui s'imposa comme modèle en associant plan centré et influences palladiennes.

Plusieurs églises trinitaires nous semble s'inscrire dans la lignée de celle des Sacramentaires. Celle du couvent de Varsovie, nous apparaît devoir être rattachée à l'influence de Gameren[2]. Sa reconstruction fut entreprise en 1708 mais il fallut attendre 1726 pour que la communauté pût y installer le Saint-Sacrement, les tableaux et une statue du Jésus nazaréen. Une façade identique à celle des Sacramentaire s'observait, caractérisée par la sévérité des deux pilastres jumelés encadrant le porche et la fenêtre du niveau supérieur.

On constate une filiation identique à Loutsk (Ukraine, Volhynie) dans les lignes de la façade. L'église a sans doute été érigée durant le second et le troisième quart du XVIIIe siècle. Deux travées latérales (des bas-côtés ?) plus basses que la nef centrale accostent celle-ci, mais la destruction de l'édifice ne permet pas d'imaginer aujourd'hui l'organisation intérieure de l'ensemble. Un décor rococo, perceptible sur les frontons des travées latérales et le décor de la fenêtre, adoucissait l'austérité du bâtiment.

Gameren continua de marquer ses suiveurs de la fin du siècle. La façade de l'église de Mankowice, érigée en 1789, nous est restituée par une estampe. Quelques modifications sont perceptibles dans la grande arcade encadrant le porche, plus travaillé, et la fenêtre. Parallèlement à ce courant perpétuant le souvenir d'un règne glorieux et prestigieux, d'autres influences s'affirmèrent.

On a vu que le souvenir de l'esthétique des façades baroques et rococo semble s'estomper dès les premières années du XVIIIe siècle[3] pour laisser place à des structures plus sévères. Les églises trinitaires, principalement localisées dans les régions nord et est du royaume, adoptèrent plans et façades de ce type.

Dans ce lointain royaume catholique cerné par des terres gagnées au protestantisme et jouxtant le monde orthoxe, on trouve un dernier exemple inspiré par Borromini, en Lituanie. L'ensemble couventuel d'Antokol (aujourd'hui quartier de Vilnius) fut bâti entre 1694 et 1717. L'église rappelait non pas Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, mais un autre édifice romain du maître, Saint-Yves. Elle en empruntait le plan centré et la coupole surmontée d'une flèche et conservait la différence entre articulation interne et externe du bâtiment. Son originalité tenait à sa forme et à sa décoration intérieure très raffinée. L'église et le couvent furent décorés de stucs, dus au stucateur-ornemaniste Pietro Peretti (fin du XVIIe-début du XVIIIe siècle). L'artiste Peretti donna toute la dimension de son talent dans ce édifice. Il venait de la région de Milan, probablement de Côme et avait travaillé comme décorateur de 1677 à 1682/84 avec Giovanni Galli (Bibiena ?) à l'église Saint-Pierre-Saint-Paul située dans le quartier d'Antokol. Le choix d'un tel plan, dans une

---

[1] Mossakowski (Stanisław), *Tilman van Gameren. Leben und Werk*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1994, XIII et 366 pages.

[2] D'autres auteurs qui y voient d'autres influences annonçant le néo-clacissisme. Cf. Kowalczyk (Jerzy), « Uwagi o Kosciele i klasztorze trynitarzy w Loutsku (na marginesie artykulu b. w. kolosoka) », *Kwartalnik architektury i urbanistyki, teoria i historia*, t. XXXIV, vol. 3-4, Varsovie, Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1989, p. 198-199. L'auteur rapproche l'architecture de cette église de celle de l'église paroissiale de Wegrów (1705/06) due à Karol Ceroni et de celle des pères Missionnaires de Cracovie (1719/1732).

[3] Une synthèse de la recherche sur l'architecture et la peinture dans la Pologne post-tridentine a été publiée récemment avec une bibliographie importante, en polonais. Cf. Chroscicki (Juliusz-A.), « La reconquête catholique dans l'architecture et la peinture religieuses (La Pologne aux XVIIe et XVIIIe siècles) », *XVIIe siècle*, n°199, juin 1998, p. 345-357.

région en contact avec des modèles russes, aux premiers rangs desquels figurent ceux de Saint-Petersbourg, constitue un manière de s'intégrer dans le paysage local.

Un autre courant important provient de la cour de Dresde, que l'on trouve exprimé notamment à Cracovie. Même après le changement dynastique (1763), l'influence artistique saxonne se fit sentir pendant encore une bonne partie du siècle dans les provinces occidentales du royaume. À une première chapelle construite en 1689 succède l'édifice actuel érigé à partir de 1751 d'après les plans de l'architecte et sculpteur Francesco Placidi (vers 1700-1782), et consacré en 1758. Celui-ci vint à Cracovie vers 1731-1733 et devint un architecte réputé. Il exécuta les églises cracoviennes des Visitandines (vers 1760) et des Piaristes (1759/61) ou l'autel en marbre noir de l'abbaye bénédictine de Tyniec. Avant l'église des Trinitaires, il avait dirigé les travaux de l'église des Pères missionnaires et la maison de Stefan Jordan.

➜ 50.
Cracovie (Pologne). Façade de l'ancienne église du couvent des Trinitaires déchaussés.

Située en bordure du quartier de Casimir, autrefois ville indépendante administrée par la communauté juive, l'église des Trinitaires surprend par son architecture faisant écho au baroque septentrional. La présence de la tour unique placée en façade renvoie, comme l'a fait remarquer Stanislas Estreicher, à celle de la Hofkirche de Dresde, même s'il souligne les relations possibles avec la tour de l'oratoire de Saint-Philippe-Néri à Rome conçue par Borromini[1]. La Hofkirche, voulue par Frédéric-Auguste III de Saxe et érigée par l'architecte romain Gaetano Chiaveri à partir de 1737, apparaissait comme le pendant catholique à la Frauenkirche construite pour les protestants. L'influence d'un tel édifice sur les architectes de Cracovie pouvait être interprétée comme un signe d'allégeance au monarque, mais aussi comme un manifeste de la foi catholique à proximité d'un quartier peuplé d'infidèles.

L'église adopte un plan rectangulaire à trois travées, chapelles latérales, transept non saillant, et crypte creusée sous un chœur surélevé. Pour la façade, l'architecte retient une formule très dynamique à trois niveaux associant les lignes courbes des demi-frontons cintrés tournés vers l'extérieur, les droites (jeu de pilastres adossés) ou les concaves (plan du corps central). Ce savant agencement, parfaitement maîtrisé, ne sera pas repris pour l'église des Piaristes par exemple, ce qui fait de celle des Trinitaires un jalon important dans la carrière de l'architecte. En 1766, un incendie ravagea la première toiture en bois qui fut remplacée par une autre en tuiles. L'installation de la voûte en berceau résulte peut-être de ce sinistre. Celle-ci fut décorée par Joseph Piltz (1712-1796), artiste dont la biographie reste parcellaire.

L'église de Kostrzyn (Grande-Pologne), petite localité de l'ancienne Posnanie, fut reconstruite à l'emplacement de l'église paroissiale que les frères occupaient depuis 1733. Les travaux s'étendirent de 1766 à 1772. Le plan de l'édifice, donné par Karl Martin Frantz[2] entre 1753 et 1755, reprend le principe de la haute tour unique en façade mais insiste, à l'intérieur, sur le savant jeu de courbes concaves et convexes des chapelles latérales menant imperceptiblement le fidèle vers le

---

[1] Estreicher (Stanislas), *Rocznik Krakowski*, Wroclaw/Cracovie, Wydane z zasilku polskiej akademii nauk, p. 91-93.

[2] Karl Martin Frantz, resté méconnu, suivit l'enseignement de l'architecte Martin Frantz (son père ?), originaire de Tallinn.

maître-autel. La dramatisation de l'espace trouve une expression particulièrement intense grâce à plusieurs facteurs : des berceaux transversaux couvrant quatre travées plus larges que longues ; la longueur des travées diminuant à mesure que l'on se diriges vers le chœur ou encore la présence de baies éclairant les travées au rythme d'une sur deux. Il faut encore noter l'absence de transept compensée par la présence de deux espaces abritant une chapelle, au sud, et la sacristie, au nord, dont les voûtes montées perpendiculairement à celle du sanctuaire, servent au contrebutement. Afin de corriger l'aspect peu harmonieux du plan, l'architecte a conçu sa première travée d'une largeur identique à celle imaginée pour l'espace oriental.

Le décor intérieur au service d'un message : quelques réflexions

Il est très difficile de répondre à la question du rôle du décor intérieur dans les églises trinitaires du Moyen Âge, puisque précisément, peu ont échappé aux destructions. Les plans nous ont cependant permis de souligner l'importance de la répartition des espaces dévolus aux fidèles et aux religieux. Il en est de même pour le XVIe siècle, période pour laquelle nous avons les mêmes difficultés. Pour les deux derniers siècles de l'Ancien Régime, il en est tout autre. La bonne conservation relative de nombreux édifices nous permet d'imaginer une conception bien différente de ce qui avait été imaginé au Moyen Âge. La mise en scène, grâce à l'association des architectes et des peintres permettait d'associer fidèles et religieux dans un lieu enfin unifié, même si ce constat doit être nuancé selon les pays.

Ni au Moyen Âge, ni après le concile de Trente, les Trinitaires ne furent à l'origine d'une typologie architecturale applicable à l'ensemble des édifices appartenant à l'ordre. À partir du XVIIe siècle pourtant, un soin tout particulier est porté à l'aménagement intérieur. Tout comme l'avaient fait ses prédécesseurs médiévaux, avec des procédés visuels différents, l'architecte des temps modernes prépare l'esprit du fidèle à pénétrer dans la maison de Dieu. Le parvis ou la place en Espagne, la façade ondulante ou concave en Italie ou en Europe centrale, jouent un rôle identique, celui de stimuler spirituellement le croyant. Mais assurément, le parti le plus inventif est celui de la nef elliptique dans laquelle il entre maintenant.

Si la nef unique, invention médiévale, illustrait pleinement la volonté d'intégrer le peuple chrétien au mystère de la messe, la nef elliptique correspondait encore davantage à ce principe en l'accueillant, ou plus encore en l'enveloppant. L'élévation intérieure se développe sur trois niveaux qui chez les Trinitaires affirme l'action de la Sainte Trinité dans le corps ecclésial : le lanternon orné de la colombe, la coupole nervurée symbolisant la descente du Saint Esprit vers les fidèles et le vaisseau central, dont la forme renvoie à celle de l'œuf primordial, recueille la créature attendant son salut. Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines ou Bratislava sont les exemples les plus emblématiques.

Si les coupoles peintes répondaient tout à la fois à une fonction décorative et architecturale, elles étaient conçues pour fonctionner visuellement avec le reste des œuvres placées dans l'édifice, au premier rang desquelles figure le maître-autel. Ceci explique que l'exécution du tableau ornant du maître-autel devait être nécessairement confiée à un artiste dont la sensibilité s'accordait parfaitement à l'esthétique de l'ensemble. La représentation d'une scène de rachat orchestrée par les fondateurs et placée sous la protection de la Sainte Trinité illustre la mission de l'ordre mais surtout les conditions et au nom de qui elle s'effectue. Le décor intérieur est donc bien conçu comme un manifeste. Là encore, il faut retourner à Bratislava pour s'en rendre compte pleinement. Le tableau de Franz Karl Palko, *Jean de Matha et Félix de Valois rachetant des captifs*, sur lequel nous

reviendrons, traduit la réalité concrète de l'action de la Trinité par l'intermédiaire des religieux. Cette action revêtira parfois les habits sublimes de la Charité comme à Livourne.

À Cracovie, la synthèse entre manifestation et action de la Sainte Trinité se trouve magistralement résumée sur la voûte en berceau lorsque Joseph Piltz y déploie démesurément le motif du tableau de Palko. Trnava ou encore Troyes répondent aussi à ce schéma malgré les contraintes du plan basilical, moins bien maîtrisées qu'à Cracovie.

Enfin, la participation à l'effort réformateur demandé lors du concile de Trente trouve son expression dans le choix des saints ou bienheureux honorés dans les chapelles secondaires des églises. Charles Borromée ; Gaétan, fondateur des Théatins ou encore Jean de Dieu deviennent les compagnons d'un ordre au message revivifié.

3e partie

Affirmer et diffuser son message : faire circuler les images

« On rencontre dans les églises des Trinitaires plus d'un mystère
à expliquer. Pour comprendre leurs tableaux, leurs statues,
leur blason même, il faut une initiation.»

Émile Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente*.

La circulation des modèles au service de l'iconographie

Les aléas de l'histoire ont fait disparaître de nombreux documents et œuvres et le constat est particulièrement patent pour les ordres d'importance secondaire. Quels sont les moyens restant à l'historien pour restituer la construction iconographique au sein d'une institution ? Concernant les Trinitaires, le chercheur se trouve devant un nombre important de petits objets, les sceaux, qui, pour peu qu'on les étudie avec attention, peuvent aider à comprendre comment la construction des modèles iconographiques a pu naître et se développer. Plus qu'aucun autre ordre, celui qui nous occupe sut utiliser les possibilités offertes par le sceau pour diffuser l'iconographie du miracle fondateur mais aussi pour bâtir l'image de son créateur.

Le sceau est un moyen de reproduction en série, à une échelle beaucoup plus modeste que la gravure que les frères utilisèrent à grande échelle à partir du XVIIe siècle. Ce constat permet dès lors de confronter les estampes aux autres œuvres, notamment la peinture, et de retrouver le modèle initial.

« L'archéologie iconograhique » de l'ordre : le sceau

Les hagiographes assurent que les deux fondateurs n'ont été représentés qu'après le concile de Trente, et que leur iconographie s'est fixée à cette époque. Cependant, le pape champenois Urbain IV (1261/1264) avait donné son accord par la bulle du 1er mai 1262, pour autoriser leur culte dans l'ordre tout d'abord, avant de le transformer en culte solennel le 4 octobre 1263[1]. Ce ne sera qu'en 1632 qu'une bulle d'Urbain VIII les reconnaîtra comme saints. Il est vrai que le culte de Jean de Matha fut autorisé dans l'ordre, mais sa sanctification ne fut prononcée qu'en 1666, avant d'être honoré dans toute l'Église en 1694. Ceci signifie-t-il qu'aucune représentation n'ait précédé cette date ?

La vision qui se manifesta à Jean de Matha lors de sa première messe constitue l'événement fondamental qui bouleversa sa vie. Tout porte à croire, on l'a vu, que cette vision exprimait ce que Richard de Saint-Victor appelait l'*excessus mentis*, c'est-à-dire l'illumination symbolisant la fusion de la créature et de Dieu. L'homme du Moyen Âge pensait que Dieu se manifestait par l'intermédiaire de miracles ou de visions. Les personnes gratifiées étaient considérées comme saintes. De leur côté, les fidèles attendaient des saints la guérison des maladies et la délivrance des possessions. La personne de Jean de Matha correspondait à ces deux critères. De plus, Innocent III soutenait qu'une vie sainte était certifiée par des témoins dignes de foi confirmant la faveur divine[2]. La mémoire de Jean de Matha pouvait donc prétendre à une telle reconnaissance. Malgré cela, Jean de Matha fut canonisé tardivement, ce qui n'était pourtant pas exceptionnel[3].

---

[1] Prat (J.-M.), *op. cit.*, p. 195.

[2] Vauchez (André), *La spiritualité du Moyen Âge occidental, VIIIe-XIIIe siècle*, coll. Points/histoire, Paris, Seuil, 1ère éd. 1975, 1994, p. 170, 173 et 186.

[3] Ce fut le cas des fondateurs du Val-des-Écoliers, institution approuvée en 1215. Autre exemple, Norbert de Xanten (vers 1080-1134), pour les Prémontrés, ne le fut qu'en 1582 par Grégoire XIII (1572-1585). *A contrario*, l'exemple de François d'Assise est édifiant : il fut canonisé deux ans seulement après sa mort. Sa mémoire bénéficia des écrits de saint Bonaventure qui contribuèrent à diffuser sa légende dans les textes, avant que Giotto (1267-1337), au tournant du XIVe siècle, ne la fixât pour l'éternité sur les murs de la basilique supérieure d'Assise. Le succès et la sympathie provoquée par le *Poverello* perdurèrent, comme le prouvent les dessins ou peintures d'artistes toscans. Par exemple en 1483, Domenico Ghirlandaio (1449-1494) peignit un *Pape Innocent III octroyant la règle de l'ordre à saint François*, à la Chapelle Sassetti de la Sainte Trinité de Florence.

Jean de Matha fut inhumé dans le cimetière du couvent romain, mais sa sépulture ne semble guère avoir attiré les pèlerins, malgré la présence des fresques qui perpétuaient sa légende[1]. Elles furent exécutées au temps de l'occupation du couvent par les Trinitaires, c'est-à-dire entre 1208 et la fin du XIVe siècle.

L'ordre eut-il des difficultés à bâtir l'iconographie de ses fondateurs ? Les différents épisodes de leur vie auraient pu inspirer les artistes mais la libération des captifs entrait en concurrence avec les images d'autres saints, Léonard ou Bertrand[2], déjà bien établie. En outre, ils ne furent pas servis par un Bonaventure, un Berlinghieri ou un Giotto qui auraient fixé leur légende pour la postérité. Mais, il est une autre raison bien plus fondamentale qui a dû très nécessairement jouer au moins pour la période médiévale : à savoir l'absence de couvents de quelque importance dans un grand centre artistique, en Italie et plus précisément en Toscane. L'organisation même de l'ordre, gouverné de Rome jusque vers le milieu du XIIIe siècle par un ministre général souvent itinérant, joua en défaveur de la création artistique, tout autant que la localisation de la maison mère, perdue dans la campagne champenoise. L'élection des ministres français, à partir de Nicolas, aurait pu changer les choses. Or, la participation aux croisades, puis la guerre de Cent Ans en décidèrent autrement. La seule période propice, s'étendant approximativement sur la seconde moitié du XVe siècle, aurait pu engendrer un contexte intellectuel idéal. Robert Gaguin l'avait bien compris puisqu'il écrivit une biographie des fondateurs sans que cela se traduisît dans la création artistique. Dans un contexte si peu favorable, que peuvent apporter les sceaux ?

L'influence iconographique de saint Mathurin

Pourtant, l'installation à Paris voit apparaître des changements iconographiques. La vision de Jean de Matha cède progressivement la place à une multiplicité d'images dont certaines vont progressivement servir la mémoire de Jean de Matha. La chapelle Saint-Mathurin de Paris fut donnée à l'ordre qui s'y installa à partir de 1229. Le jeu de mot pouvant se faire entre Matha et Mathurin a vraisemblablement contribué à assimiler « phonétiquement » les deux personnages, sans doute, à rejeter la personnalité de Félix de Valois au second plan.

L'assimilation des deux personnages est assurément complexe à interpréter. En effet, les Trinitaires se virent attribuer en France et en Angleterre le nom de Mathurins rappelant le nom du couvent parisien. Cette dénomination a d'ailleurs permis à plusieurs auteurs de voir dans les Trinitaires les plus fervents propagateurs du culte de saint Mathurin dans certaines régions[3]. Par ailleurs, on donnait le nom de mathelineux (déformation de mathurin) aux déments. La confusion entre saint Mathurin et saint Jean de Matha pouvait aussi s'expliquer par le fait que les fous et les prisonniers étaient entravés avec les mêmes instruments, les ceps qui figurent sur certains sceaux de l'ordre. En outre, les hommes du XIIIe siècle ne faisaient pas la distinction entre possession et folie. La même crainte surgissait à l'encontre des possédés, des fous et des hérétiques qui étaient catalogués sous le terme générique d'insensés. Les théologiens de l'époque affirmaient notamment que ceux-ci pouvaient être tout à la fois ceux qui nient l'existence de Dieu (les athées) et ceux qui ne reconnaissent pas le Christ comme le Messie (les juifs)[4].

---

[1] Assunta (Père A. dell') et Santa-Teresa (Père A. R. di), *S. Tommaso in Formis sul Celio, notizie e documenti*, Ile de Liri, Soc. tipog. A. Macioce e Pisani, 1927, p. 79-94. La description de ces fresques remonte à 1526, et il est tentant de les faire remonter à la présence des religieux dans l'établissement.

[2] Remarquons que ces cultes étaient liés à l'Espagne (pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle ou combat contre les Maures).

[3] Cf. par exemple Bonnier (chanoine), *Saint Mathurin*, Paris, Armand Prud'homme, 1929, passim.

[4] Laharie (M.), *op. cit.*, p. 47.

Saint Mathurin était invoqué en cas de troubles psychiques. L'iconographie de ce saint est très ancienne et associée à un pèlerinage très fréquenté au Moyen Âge dont l'église parisienne, donnée à l'ordre, constituait une étape importante. Les enseignes de pèlerinage rappellent très synthétiquement le geste du saint appelé au chevet de la fille de l'empereur de Rome, Théodora, qu'il exorcisa. Mathurin bénit la princesse et tient des ceps dans la main gauche. Placé symétriquement à sa fille agenouillée, le père est également représenté, comme on le voit sur une enseigne de pèlerinage datée du XVe siècle[1]. Les sceaux de la maison des Mathurins s'inspirent très précisément de cette iconographie, mais le père de Théodora en est absent.

Il faut remarquer que la représentation de saints exorcistes était assez répandue au Moyen Âge. Le renouveau spirituel du début du XIIIe siècle donna l'occasion à de nombreux saints de suivre l'exemple du Christ, notamment en ce qui concerne l'exorcisme. Saint François n'avait-il pas exorcisé trois possédés ? On attribue également ce pouvoir à des saints nationaux. Le Musée Saint-Remi de Reims possède un bas-relief rémois du XIVe siècle représentant Remi exorcisant une jeune Toulousaine qu'il venait de ressusciter. Les protagonistes, ainsi qu'un diable velu, sont représentés selon un schéma identique à celui que nous évoquions plus haut. Même les saints locaux étaient réputés chasser les esprits, comme le montrent les exemples de saint Faron (en Normandie et en Île-de-France) et de saint Aygulphe (en Provence).

L'assimilation entre saint Mathurin et Jean de Matha était si évidente pour la population, qu'au XVIIe siècle, Van Thulden représenta une scène montrant des fous amenés sur la tombe de ce dernier afin d'y être guéris, ce qui ne manquait pas de piquant puisqu'il était enseveli à Rome et non pas à Paris[2] ! Cette méprise prit peut-être naissance au Moyen Âge.

Examinons les sceaux utilisés dans l'enceinte du couvent parisien des Trinitaires (maison ou ministre). Ils s'inspirent de l'iconographie de saint Mathurin diffusée notamment par les enseignes. Il faut pourtant souligner que la superbe enseigne d'Angers reste exceptionnelle dans sa composition descriptive de la légende du saint. En général, les enseignes se réduisaient à une simple évocation se limitant à la scène d'exorcisme. Cet épisode synthétisé inspira la composition du sceau de Robert, ministre des Mathurins, apposé en 1327. On voit dans le registre inférieur un personnage exorcisant un possédé agenouillé devant lui. Le registre supérieur est occupé par une représentation d'un Christ rappelant la mosaïque de Rome ; il est assis, de face, mais au lieu de tenir les deux captifs, il bénit les personnages occupant la scène inférieure.

Cette association de deux images souligne bien l'utilisation d'une iconographie plus ancienne pour tenter de composer, selon nous, celle de Jean de Matha. La scène d'exorcisme ne constitue pas un obstacle, puisqu'on a vu que les Trinitaires agirent aussi pour la délivrance des âmes au sein de l'Inquisition, en Espagne par exemple.

En outre, la scène d'exorcisme présente sur les sceaux parisiens se rattache aussi à la notion de rachat spirituel : on sait toute l'importance que revêtait au Moyen Âge la nécessité de « soigner » l'âme avant le corps. Lors du concile de Latran, en 1215, la pape Innocent III interdit d'ailleurs à tout médecin, sous peine d'excommunication, de soigner un malade avant que celui-ci n'ait été confessé[3]. Mircea Eliade dans *Images et symboles*, remarquait également que les Judéo-chrétiens savaient que le démon « liait » les malades[4]. L'assimilation entre maladie du corps et maladie de l'esprit remontait peut-être à de plus lointaines origines. Un petit polyptyque en ivoire réalisé par

---

[1] Lamy-Lassalle (Colette), « Les enseignes de pèlerinage de Saint-Mathurin de Larchant », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris, de Boccard, 1988, p. 100-106.

[2] Jusqu'à ce que son corps soit dérobé par les déchaussés espagnols, en 1655, et amené en Espagne.

[3] Hunke (Sigrid), *Le soleil d'Allah brille sur l'Occident, notre héritage arabe*, Paris, Albin Michel, 1963, p. 123 cité par Hentsch (T.), *op. cit*., p. 68.

[4] Eliade (Mircea), *Images et symboles*, Paris, Gallimard, éd. renouvelée, 1980, p. 149.

les ateliers d'Alexandrie du début du VIe siècle en offre une illustration. La petite scène du second registre, placée à la droite de la scène centrale, montre un exorcisme pratiqué par le Christ. Le possédé qui va être libéré (un petit diable s'échappe de son crâne) est entravé par des chaînes (cou, poignets et chevilles). La présence des chaînes explicite la notion de possession. On retrouve donc très curieusement une symbolique renvoyant à celle du Maure présent sur la mosaïque des Cosmate. On peut considérer que les frères réutilisèrent l'iconographie de saint Mathurin pour bâtir celle de Jean de Matha. La fréquentation du pèlerinage parisien par une frange de la population dut contribuer à l'assimilation progressive des deux saints dans l'imaginaire collectif, du point de vue phonétique tout autant que de celui de leur action respective pour le soulagement des fidèles.

L'influence fondamentale de l'iconographie médiévale de saint Mathurin se retrouve sur le sceau apposé le 5 mai 1596[1]. Le personnage debout est nimbé et bénit un personnage agenouillé. Il tient un livre ouvert dans la main gauche que l'on peut identifier comme un exemplaire de la règle de l'ordre. Ainsi ce sceau constitue-t-il l'articulation indispensable entre les emprunts maladroits des artistes médiévaux et l'expression maîtrisée des XVIIe et XVIIIe siècles. La petite statue du Musée d'Étampes montre une composition plus élaborée où l'on retrouve le livre ouvert, le captif agenouillé et le cep[2]. Mais déjà sur cet exemple le geste de bénédiction a disparu.

On le voit, l'iconographie de saint Mathurin joua vraisemblablement un rôle de première importance pour la constitution de celle du fondateur. Toutefois, cet emprunt ne fut pas le seul.

Saint Jean l'Évangéliste

La manifestation divine qui gratifia les deux saints homonymes fut sans doute à l'origine d'une certaine confusion qui aboutit à doter Jean de Matha des symboles de l'Évangéliste[3]. Tout n'est cependant pas si simple et il faut revenir à l'examen d'un sceau de la maison de Paris pour nous en convaincre. Connu par trois documents[4], datés de 1314, 1327 et 1349, il met en scène la légende de saint Mathurin que nous avons déjà évoquée en omettant toutefois de représenter l'empereur. Un autre détail doit pourtant attirer aussi notre attention : la coupe que tient le saint. L'objet renvoie à l'épisode de la vie de l'Évangéliste, qui, pour éliminer le poison d'une coupe qu'on lui tendait, sut le rendre inoffensif par une bénédiction.

L'utilisation d'un autre symbole de l'évangéliste est à signaler : il s'agit de l'aigle. On pourrait n'y voir qu'une d'une simple utilisation du symbole tétramorphique, mais sur le sceau d'Arras, l'artiste a pourtant cru bon d'ajouter au-dessus du phylactère, un trèfle à trois feuilles rappelant la Trinité, afin que l'équivoque ne soit pas permise. En revanche, l'aigle est utilisé au XIIIe siècle sur le sceau de la maison de Santarem, n'exprime aucune référence à la Trinité. Plus explicite en revanche est la gravure du sceau de Berwick, maison d'Écosse. Malheureusement détaché, donc non datable a priori, il nous propose une synthèse de plusieurs représentations. Le Christ apparaît trônant en levant les mains, faisant référence au récit de l'Apocalypse, ce qui peut donc s'appliquer au récit de l'Évangéliste. Dans le registre inférieur, un personnage est agenouillé en signe d'adoration pouvant figurer sans doute l'Évangéliste, peut-être Jean de Matha. Ici, les captifs ont fait place aux instruments de la Passion présentés par des mains flottant dans l'espace. Sans doute faut-il voir transparaître dans cette représentation la perplexité d'un artiste éloigné des grands foyers artistiques, et qui a préféré s'en tenir à la figuration connue d'une vision largement diffusée par la

---

[1] *Cerfroid,..., op. cit*., p. 32, n°26.

[2] *Idem*, p. 33, n°27 et Legrand (Maxime), « », *Annales du Gâtinais*, t. XLII, 1934, 1er fascicule, p. 56-78.

[3] Ce choix s'est peut-être imposé pour se démarquer de saint Jean-Baptiste et surtout de saint Jean l'Aumônier, patron des Hospitaliers.

[4] Respectivement S 4275/42, S 4245/1 et S 4245/7, Paris, Arch. nat.

sculpture et l'enluminure. Enfin, rappelons que la croix pattée, symbole de l'ordre, est également l'un de ceux que l'on prête à saint Jean l'Évangéliste. On la retrouve sur plusieurs empreintes.

Vers une représentation spécifiquement trinitaire

Les emprunts à des iconographies extérieures à l'ordre trinitaire résultèrent de circonstances accidentelles plutôt que d'une volonté réelle de répondre à une question éloignée des préoccupations des religieux. Il existe pourtant des exemples, toujours fournis par les sceaux, qui montrent bien que la légende du fondateur commençait à se fixer.

Examinons tout d'abord les représentations mettant en scène Jean de Matha assistant à sa vision. Deux sceaux correspondent à cet épisode, celui de la maison du Faÿ (Oise) utilisé en 1279, et celui du prieur de Cerfroid apposé en 1303. Faisant directement allusion aux événements qui donnèrent naissance à l'ordre, le graveur ne retient, sur le sceau de la maison du Faÿ, que l'épisode parisien de la légende du saint. Il nous place en présence d'un ange qui bénit un personnage agenouillé en qui nous reconnaissons Jean de Matha[1]. Le sceau du prieur de Cerfroid montre un personnage agenouillé contemplant le Christ trônant, les pieds posés sur un cerf figure en marchepied. Cette empeinte est d'une importance majeure pour la connaissance de la mise en place des schémas iconographiques à l'intérieur de l'ordre. Elle assure en effet la synthèse des deux visions, celle de Paris et celle de Cerfroid, tout en jouant sur la redondance puisque le cerf est un animal associé au Christ. Ce sceau nous permet d'avancer que la légende du cerf apparaissant à Jean de Matha et à Félix de Valois était déjà connue dès le début du XIVe siècle et qu'elle ne constitue pas, comme l'affirment certains auteurs, une invention du XVIe siècle[2]. Il ne s'agit là que de deux exemples, mais qui ont le mérite de souligner les préoccupations hagiographiques des religieux, dès les décennies qui suivirent la fondation de leur ordre. En effet, ces scènes illustrent bien, selon nous, un moment de la vie du saint, même si le nimbe n'est pas représenté.

Les autres épisodes mettent en scène le rachat des captifs. Le sceau du vice-ministre de l'ordre, utilisé en 1253, nous apporte un premier élément qu'il faut examiner attentivement. En effet, le Christ est remplacé par un personnage debout, la tête encapuchonnée et nimbée. Or ce nimbe n'est pas crucifère. Une seule explication permet d'y voir la première représentation de Jean de Matha prenant en charge deux captifs. Une telle figuration, pourtant conforme au souci d'imiter le Christ en acte et non plus seulement en parole, ne semble pas avoir fait école au Moyen Âge. Le remplacement du Christ par le fondateur de l'ordre ne peut surprendre à cette époque. Un texte de saint Bonaventure un peu postérieur à l'utilisation de ce sceau présente le fondateur de l'ordre franciscain comme un « second Christ » (*alter Christus*), en raison de sa sainteté et de sa conformité à la parole de son maître[3].

Le secours apporté par la Vierge à Jean de Matha, en 1202/03 à Valence (Espagne), constitue l'un des épisodes miraculeux de sa vie. Le sceau du couvent de Lamarche déjà évoqué, semble illustrer cet événement.

À notre connaissance, un seul exemple sculpté remontant au Moyen Âge illustre la légende de Jean de Matha : il s'agit du tympan (fin du XIIIe-début du XIVe siècle) de l'église de Burgos que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises. Très explicite par la scène représentée, il met un terme définitif à la polémique en montrant le fondateur en présence de la vision et du musulman auprès duquel il devra obtenir le rachat des captifs.

---

[1] Bascapé (G.), *op. cit.*, p. 208 et sqq. L'auteur n'exclut cependant pas la possibilité d'une représentation du ministre de la maison.

[2] Cf. par exemple : Bénédictins de Paris (r.r. p.p.), *op. cit.*, t. IX, p. 669 et sqq.

[3] Vauchez (A.), *La spiritualité..., op. cit.*, p. 139.

Ces illustrations médiévales de l'iconographie du saint, trop peu nombreuses, portent en germe les schémas qui furent repris par les artistes des XVIIe et XVIIIe siècles. Toutefois, la composition de cycles, peints ou gravés, comportant de multiples scènes nécessita l'invention d'épisodes nouveaux, naissance[1] et mort de Jean de Matha, par exemple. L'estampe de Martin Engelbrecht évoque *La mort de Saint Bonaventure* de Zurbarán (Paris, musée du Louvre). On y retrouve la même disposition du cadavre, placé sur un plan incliné, autour duquel se pressent les frères. Le personnage agenouillé au premier plan est présent dans les deux œuvres.

C'est aussi à cette période que l'on voit apparaître les représentations de la Vierge tendant une bourse d'argent à Jean de Matha. Désormais, les attributs iconographiques sont immuables : le saint tient un cep, une bourse ou une chaîne dans une main, un livre symbolisant la règle dans l'autre et un prisonnier est enchaîné à ses pieds. Un panneau inédit, peint par Jaspard Stilmant et Guillaume Goblet pour l'église Notre-Dame de Dinant, offre une image peu courante du fondateur tenant les ceps et une bourse d'argent. Ce panneau, élément d'un plafond peint, constitue un témoignage exceptionnel d'une commande de confrérie puisqu'en général, elle s'exprime par la construction d'un autel ou plus simplement d'un tableau.

Par ailleurs, la représentation des visions gratifiant les saints devint une des caractéristiques de l'iconographie post-tridentine. Ceci explique que l'épisode de la première messe du fondateur fût le plus représenté de sa vie. L'estampe exécutée par l'artiste milanais élève de Cornélius Blomaert, Giovanni Battista Bonacina (vers 1650-1670), en offre un superbe exemple. Elle fut commandée par les déchaussés de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. Les artistes trouvèrent une expression formelle satisfaisante en s'inspirant de la *Messe de saint Grégoire*, iconographie largement diffusée à partir du XVe siècle. Toutefois, le parallèle n'est pas seulement esthétique. En effet, il arrive que la *Messe de saint Grégoire* comporte parfois une scène de libération des âmes du Purgatoire, généralement située dans l'épaisseur de l'autel.

L'importance de cet épisode était telle que la scène fut reproduite sur de multiples supports. On la retrouve sous forme de fresque ornant la voûte surplombant le maître-autel de Sassari, comme sur le plat de la reliure du missel romain datant de 1790, document inédit conservé à l'église de Zašová.

Le musée du Prado conserve deux tableaux de Manoel de Castro († 1712), peintre trinitaire sur lequel nous reviendrons plus bas. L'état des deux toiles, provenant de l'ancien couvent trinitaire de la capitale espagnole, est très mauvais en raison de leur taille qui ne permet pas une exposition idéale. Gardés dans les réserves du musée, et non accessibles au public, ils nécessitent une restauration en profondeur. Leurs très grandes dimensions expliquent pourquoi chaque toile a été coupée en deux parties inégales dans le sens de la longueur[2]. En raison de leur taille et de leurs sujets, nous pouvons supposer que ces toiles étaient placées, soit dans le chœur de l'église, soit dans les bras du transept, face à la nef. Par ailleurs, le format permet de rapprocher la composition de celle qui prévalait pour les décors de théâtre, ce qui favorisait une narration très descriptive. L'artiste associa une composition rigoureuse à un lyrisme débordant. Le sujet de ces deux tableaux met en valeur la Vierge dont le culte est largement répandu dans l'ordre, en l'intégrant à des épisodes de la vie des fondateurs.

Dans un article datant de 1947, Juan Antonio Gaya Nuño les intitula *La Vierge des Anges* et *La Rédemption des captifs*. Plus récemment, l'Inventaire du musée du Prado les catalogua sous les

---

[1] Lorsque la mère de Jean de Matha fut prête à accoucher, la Vierge lui apparut, environnée de mille soleils et lui prédit que son fils s'occuperait de racheter les captifs. Il naquit la veille de la saint Jean-Baptiste, d'où son nom de baptême. D'autres personnages bénéficièrent de légendes identiques. Citons à titre d'exemple le tableau de Guillaume Perrier intitulé *Naissance de saint Vincent* (1644, huile sur toile, Mâcon, musée des Ursulines, inv. A 121).

[2] 6,67 m de hauteur et 7,78 m de largeur pour l'une, et 6,72 m de hauteur pour 7,08 m de largeur pour l'autre.

appellations *Le secours de la Vierge aux Trinitaires* (musée du Prado, inv. actualisé n°7296) et *La Vierge, protectrice de l'ordre trinitaire, apparaît à saint Jean de Matha* (musée du Prado, inv. actualisé n°7297). Toutefois, ces différents titres ne correspondent pas aux épisodes représentés.

La première toile décrit un épisode de la vie de Jean de Matha. Cette toile, dont la coupure peut rendre la lecture de chacune des parties indépendante, est moins aisée à examiner en raison de son très mauvais état. L'une des deux parties est peu lisible et peut difficilement être interprétée sans risque d'erreur. En revanche, l'autre partie l'est un peu plus et peut à elle seule nous aider à identifier la scène. Sur la droite, nous voyons la Vierge portant l'Enfant sur le bras gauche ; ils sont entourés d'une nuée de chérubins. La Vierge tend une bourse à un personnage debout devant elle. Nous reconnaissons ici saint Jean de Matha malgré l'absence de nimbe. Cette scène illustre l'épisode qui s'est déroulé à Valence (Espagne) en 1202 ou 1203, durant lequel il vit une bourse d'argent au pied de la statue de la Vierge, ce qui lui permit d'accomplir ce rachat. Derrière Jean de Matha, nous voyons un personnage assis devant une table, en train d'écrire tout en regardant la scène. Il s'agit vraisemblablement du père Ferrario Gray, compagnon et disciple de Jean de Matha, qui relata ce miracle. Il faut remarquer que la présence de ce personnage associé à ce type de représentation est exceptionnelle.

Entre ces deux protagonistes, on distingue, se détachant dans l'ombre, une silhouette, qui évoque un portrait peint, arborant un costume du XVIIe siècle. Son regard fixe le spectateur, contrairement à ceux des autres personnages du tableau. Nous croyons reconnaître Miguel de Cervantes (1547-1616). Rappelons que l'auteur de *Don Quichotte* est sans aucun doute le plus illustre des captifs rachetés par les Trinitaires. Sa présence est compréhensible même si l'anachronisme est flagrant. Le peintre a été confronté à la difficulté de représenter des personnages n'évoluant pas dans le même contexte chronologique. Pour résoudre ce problème, il a eu recours au procédé de mise en abîme, ce qui lui permet d'isoler un élément qui devient ainsi étranger à la scène. Cervantes s'adresse aux fidèles qui peuvent éprouver le besoin d'un secours venant des religieux. Il convient donc, pour tenir compte de ce qui précède de donner le titre de *La Vierge secourant saint Jean de Matha lors de sa première rédemption à Valence (Espagne)* à ce tableau.

Examinons la seconde. Il s'agit là aussi d'un épisode où intervient la Vierge. Marie apparaît dans un intérieur architecturé, entourée de nombreux anges. Au centre, on remarque la présence d'un antiphonaire présenté au spectateur par deux anges. À gauche, nous voyons un personnage, étonné semble-t-il de la scène qui se déroule sous ses yeux.

Mieux conservée que l'autre toile, celle-ci permet de reconnaître un artiste utilisant judicieusement l'espace et la lumière. La verticalité, élément marquant de cette composition, est perceptible dans les piliers du décor, dans les montants des stalles encadrant les marches d'un escalier, et dans le corps des anges qui chantent. Le lutrin participe également à cette verticalité. Il est surmonté de l'ange échangeant deux captifs. L'horizontalité est marquée par la rambarde du premier plan, par la ligne des épaules de ces mêmes anges et par le sommet des lambris surmontant les stalles. Ce jeu subtil des lignes contribue à construire la profondeur de l'espace que renforcent la différence d'échelle des silhouettes et le raccourci des corps des anges suspendus dans la partie supérieure du tableau. Une courbe anime l'ensemble, permettant de relier le monde spirituel au monde terrestre, par une ligne reliant les chérubins et la Vierge. Une grande diagonale traverse le tableau du bas à gauche vers la partie supérieure droite. Elle relie les mains jointes du religieux, passe par le regard du religieux qui ouvre les bras, se poursuit par l'extrémité de l'aile d'un ange et rejoint la tête de la Vierge. Cette ligne est animée par une alternance de nuances claires et sombres, débutant par une teinte claire et se terminant de même. La densité lumineuse est totalement maîtrisée, car l'artiste, en enveloppant la Vierge d'un halo clair, parvient par cet artifice à lui donner la place essentielle dans la composition. En outre, la scène est éclairée par deux sources de lumière,

l'une surnaturelle émanant de la Vierge, l'autre naturelle qui s'infuse entre les piliers, à gauche de la toile.

Par ailleurs, l'artiste a voulu ouvrir l'espace du tableau vers le spectateur grâce au lutrin qui assure ce lien. Il donne la possibilité au public de s'associer au chœur des anges qui entonnent des chants religieux et aux acteurs de la scène inexorablement figés dans le temps.

Les anges revêtent deux aspects. Les uns coiffés de longs cheveux bouclés couronnés de fleurs et portant l'habit ordinaire de l'ordre sont sagement alignés et semblent tout entier consacrés à leur chant. Les autres se reconnaissent aisément à leurs ailes : leur attitude est beaucoup plus souple, ils semblent en effervescence. Ce contexte surnaturel est encore renforcé par la présence de la Vierge.

La petite assemblée, au premier plan sur la gauche, n'appartient pas à l'aréopage céleste puisqu'il s'agit de religieux. L'un d'entre eux, assez jeune et représenté en buste, regarde en direction de la Vierge ; il paraît étonné par ce qu'il voit, comme le souligne l'expression du visage et des mains. Derrière lui, dans l'ombre, un autre personnage est représenté avec un phylactère s'échappant de sa bouche sur lequel est écrit : *Ave Maria*. Ces paroles sont à mettre en relation avec le texte de l'antiphonaire reposant sur le lutrin dont nous avons parlé plus haut. Il s'agit de la première antienne des Laudes (« *Ad Laudes et per Horas* ») du 8 septembre, fête de la Nativité de Marie. Le texte en est le suivant : « *Nativitas gloriosae Virginis Mariae ex semine Abrahae, ortae de tribu Juda, clara ex stirpe David*. » Ces indications sont fort précieuses. Elles donnent un sens à la présence de l'antiphonaire qui est bien plus qu'un simple objet décoratif, car il permet d'éclairer la scène que nous avons sous les yeux.

Malgré l'apparence juvénile du religieux étonné, ce tableau illustre donc un épisode de la vie de saint Félix et ne doit pas être considéré comme une œuvre allégorique destinée à servir à la légende dorée de l'ordre. L'artiste a cependant choisi de prendre quelques libertés avec le récit en représentant Félix de Valois, jeune et accompagné d'autres religieux. Tout comme nous l'avons fait pour la toile relatant l'épisode de la vie de Jean de Matha, nous proposons de lui donner le titre de « *La Vierge apparaissant à saint Félix de Valois, le 8 septembre 1212* ».

Les contaminations iconographiques

À partir du XVIIe siècle, les deux fondateurs sont souvent associés dans des représentations communes, notamment dans les grands cycles, chacun conservant toutefois leurs propres attributs iconographiques. Très curieusement, au lieu de contribuer à une individualisation marquée, on remarque une contamination iconographique entre les deux personnages. C'est ainsi que le cerf fut parfois associé à Jean de Matha au lieu de l'ange entre les deux captifs, tel qu'on le voit sur l'enluminure d'un ouvrage inédit, œuvre d'un Trinitaire, le frère Francisco du Saint-Esprit. Cet artiste montre une certaine délicatesse dans le choix des coloris et dans le rendu des végétaux mais rend beaucoup plus maladroitement le cerf et les mains du personnage.

Inversement, les captifs accompagnant traditionnellement Jean de Matha peuvent être représentés près de Félix de Valois. L'estampe exécutée par Gérard Scotin d'après le dessin de Giacinto Calandrucci en offre un bon exemple. Ainsi, la contamination iconographique aboutissant à la confusion des symboles s'observe-t-elle à l'intérieur de la sphère réduite d'une même congrégation comme dans l'ensemble du monde catholique.

L'enluminure de Francisco du Saint-Esprit est exceptionnelle, moins du point de vue esthétique que documentaire. Il s'agit là du seul témoignage, à notre connaissance, de l'existence d'un enlumineur trinitaire. En France, notamment, l'exécution d'ouvrages enluminés était confiée à des ateliers spécialisés. Il n'est guère possible de déterminer le couvent dont dépendait ce religieux

appartenant à la branche déchaussée. Il est tout au moins permis de souligner que les établissements appartenant à cette congrégation étaient bien consacrés à l'éducation.

Par ailleurs, les religieux furent parmi les derniers ordres à venir s'installer en Europe centrale. Peu connus, ils furent obligés d'associer l'image d'un saint local à celles des fondateurs. En outre, il existait un bienheureux local, Hroznata, dont les attributs, les chaînes, pouvaient le confondre avec Jean de Matha. Il fallut donc trouver une représentation qui marquât les esprits.

C'est ainsi qu'à Prague, sur le Pont Charles, saint Yves fut associé aux deux fondateurs. Ferdinand Maximilien Brokoff (1688-1731) était issu d'une famille de sculpteurs slovaques dont le père protestant s'était converti au catholicisme. Il décora le pont Charles à Prague en deux temps.

Le groupe sculpté représentant *Les fondateurs de l'ordre des Trinitaires avec saint Yves* fait partie de la deuxième campagne réalisée de 1711 à 1714. On y retrouve les qualités de l'artiste, son réalisme notamment. Du point de vue iconographique, la présence de saint Yves surprend. À aucun moment ce saint n'apparaît dans les récits hagiographiques concernant les deux trinitaires. Ce saint Yves, qu'il ne faut pas confondre avec le saint breton, est l'un des saints tchèques les plus populaires. Il est connu pour sa grande charité envers les plus démunis.

Cette curieuse association illustre les prescriptions du concile de Trente. Elles préconisaient, en effet, l'intercession de saints appartenant aux ordres nouvellement implantés dans les régions qui le nécessitaient afin de mener à bien la reprise en main des populations par la Contre-Réforme[1]. Cependant, l'association des fondateurs de l'ordre avec ce saint vénéré des populations tchèques devait assurément permettre à légitimer la présence de l'ordre dans ce pays.

Les religieux bâtirent l'iconographie des fondateurs de leur institution avec beaucoup de difficultés. Des tentatives se firent jour dès le Moyen Âge, limitées uniquement Jean de Matha. En revanche, les caractéristiques définissant l'iconographie de Félix de Valois apparurent très tardivement. Or, ces symboles peuvent se lire soit individuellement, c'est-à-dire caractérisant chaque saint, soit globalement. Dans ce cas, ils représentent une synthèse de l'histoire de l'ordre. Beaucoup plus anecdotiques furent les représentations associant les deux fondateurs à d'autres saints.

La reconnaissance : la diffusion de l'iconographie de saint Jean de Matha hors de l'ordre

Peu diffusé au sein de l'ordre et moins encore en dehors au Moyen Âge, l'image de Jean de Matha sera associée, après le concile de Trente, à celle d'autres fondateurs d'institutions. Il est exceptionnel, toutefois, de voir Jean de Matha associé à saint Basile, représenté en tant que gardien du dogme de l'Église. Nous avons évoqué le tableau de Francisco de Herrera le Vieux représentant *Saint Basile dictant sa doctrine*. On voit Jean de Matha, au premier plan, situé au même plan que le fondateur de l'ordre des Mercédaires, Pierre Nolasque. Ce tableau avait été commandé par le couvent dominicain de Séville.

En France, vers le milieu du XVIIe siècle, une modification apparaît dans la diffusion de l'image de Jean de Matha qui déborde l'enceinte des couvents et des bureaux de confréries. On a vu que Louis XIV appuya la demande du ministre général Pierre Mercier auprès du pape Innocent XI pour solliciter l'extension du culte de Jean de Matha et Félix de Valois à l'ensemble de l'Église. Le roi avait donné l'exemple en faisant insérer des représentations des deux personnages dans son propre bréviaire, en 1693. Chaque page de ce document inédit, somptueusement décoré, est conçue

[1] Il s'agit là d'une pratique répandue en Europe centrale. Déjà au début du XIe siècle, le roi de Hongrie, saint Ladislas Ier (1077/1095) proposa la canonisation du roi Étienne de Hongrie (1000-1038), de son fils Émeric et de l'évêque Gérard afin de rendre la religion plus proche du peuple. Cf. Köpeczi (Béla), *Histoire de la culture hongroise*, Budapest, Corvina, 1994, p. 36.

d'une manière identique : texte entouré d'un riche décor et surmonté d'un cartouche représentant un saint. La page 252 montre Jean de Matha agenouillé, en oraison.

Avant même la canonisation de Jean de Matha, l'effigie du religieux envahissait les parois de couvents étrangers à l'ordre. Simon Vouet conçut probablement le décor du réfectoire des minimes de la Place Royale à Paris[1]. Il fut exécuté de 1648 à 1651 par Vouet, mais ce fut Laurent de La Hyre qui termina le travail[2]. Jean de Matha était ainsi associé à d'autres fondateurs d'ordres anciens ou nouveaux : saint Odon de Cluny, saint Norbert, saint Romuald, mais aussi saint François de Paule ou encore saint Ignace. Ce décor n'est aujourd'hui connu que par la série de dix-sept esquisses peintes en grisaille sur préparation rouge, conservée au Louvre. L'ensemble des peintures fut gravé pour le chancelier Séguier (1588-1672) par Nicolas Ier Pitau (1632-1671) et Conrad Lauwers (1632-1685). Le saint est très sobrement représenté tenant un cep entre les mains. La croix pattée, d'une dimension très importante, permet de ne pas le confondre avec d'autres saints libérateurs déjà évoqués (saint Léonard, par exemple).

L'association de portraits de fondateurs d'ordre sous forme de « galerie d'illustres » était répandue à l'époque. La bibliothèque du couvent de Castres était décorée sans doute depuis la fin du XVIIe siècle d'une de ces galeries où l'on pouvait voir *Le Christ*, *Saint Élie prophète*, *Saint Jean Baptiste*, *Saint Antoine abbé*, *Saint Basile le grand*, *Saint Augustin*, *Saint Benoît*, *Saint Romuald*, *Saint Robert*, *Saint Etienne de Grandmont*, *Saint Bruno*, *Saint Odon abbé de Cluny*, *Saint Norbert*, *Saint Jean de Matha*, *Saint Dominique*, *Saint François*, *Saint Pierre Célestin*, *Saint François de Paule*, *Saint Gaétan*, *Saint Jean de Loyola* et le *Bienheureux Jean de Dieu*. Il faut remarquer que le choix des différents fondateurs d'ordre retenus à Castres reprenait presque exactement celui du couvent des minimes.

Quelques années plus tard, Jean de Matha figurera sur la fresque de la coupole du Val-de-Grâce. Intitulée *L'Église triomphante et militante contemplant la Trinité*, cette fresque inspira à Molière le poème *La Gloire du Val-de-Grâce*. Elle reste sans doute l'œuvre la plus importante de la carrière de Pierre Mignard qui l'exécuta entre 1663 et 1666[3]. Ce décor donna lieu à l'exécution d'un dessin dû à Michel II Corneille (1642-1708), gravé au burin par Gérard Audran (1640-1703). Toutefois, contrairement à l'exemple des Minimes où il était représenté dans une niche, Jean de Matha figure à mi-corps sur la fresque du Val-de-Grâce.

Peu après, une statue de Jean de Matha orna le sommet de la colonnade de Saint-Pierre de Rome[4] (fig. 545). Elle fut exécutée en 1672/73 par Lazzaro Morelli (1619-1690) à la demande des Trinitaires déchaussés comme l'indique la croix à traverses droites. Le saint nouvellement canonisé figurait ainsi au panthéon de la chrétienté.

*

* *

---

[1] *Laurent de La Hyre (1606-1656). L'homme et l'œuvre*, cat. exp., Grenoble/Rennes/Bordeaux, 1989, n°288. Nous remercions Monsieur le Professeur Pupil d'avoir bien voulu nous communiquer cette information.

[2] Richefort (Isabelle), *Peintre à Paris au XVIIe siècle*, Paris, Imago, 1998, p. 142 et 143.

[3] Ruprich-Robert (Victor), *L'église et le monastère du Val-de-Grâce (1645-1665)*, Paris, Morel, 1875, p. 110 et aussi Mazière de Monville (abbé), *La vie de Pierre Mignard ... avec le poème de Molière sur les peintures du Val-de-Grâce*, Paris, 1730. Ce sujet a fait l'objet d'une communication lors du colloque consacré à Pierre Mignard. Voir *Pierre Mignard « le Romain »*, dir. Jean-Claude Boyer, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel le 29 septembre 1995, Paris, La documentation française, 1997, p. 161-193.

[4] Martinelli (Valentino), *Le statue berniane del colonnato di San Pietro*, s. l., De Luca editore, 1987, p. 192-93. La statue fut restaurée en 1792 (visage et barbe, pan de vêtement et pied droit).

Une fois l'iconographie établie, la commande artistique devait être facilitée. On peut dès lors déterminer la manière dont les modèles circulaient, principalement grâce à la peinture mais surtout par l'intermédiaire de la gravure.

L'influence de la galaxie anversoise

Pierre-Paul Rubens (1577-1640) n'a pas travaillé pour les Trinitaires. L'immense figure du maître domine assurément la création artistique des Pays-Bas du Sud dans cette première moitié du XVIIe siècle et influence considérablement le milieu anversois. On sait qu'il travailla étroitement avec Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625), élément souligné grâce à un corpus d'une trentaine d'œuvres datant des années 1598 ou 1600 jusqu'à la mort du second, en 1625[1]. Mais la collaboration avec les autres artistes anversois est difficile à démêler. Se pose dès lors la question des liens unissant le maître et les artistes ayant fréquenté son atelier. Quelle est la frontière à établir entre élèves et collaborateurs ? Quelle ampleur la copie ou le recyclage, selon les termes de Jost Van der Auwera[2], des œuvres du premier dans celles des seconds prit elle ?

Les Trinitaires d'Arras possédait plusieurs tableaux influencés par des artistes flamands restés méconnus ou ayant copié le maître. Le grand autel était orné d'un tableau représentant *Innocent III recevant d'un ange l'habit de l'ordre et le donnant à Jean de Matha* considéré comme l'œuvre d'un peintre flamand, mais surtout l'autel secondaire était décoré d'un *Saint Roch guérissant les malades* d'après Rubens[3]. L'exemple n'est pas unique. Le peintre anversois le plus important qui travailla pour l'ordre est sans conteste Théodore Van Thulden. Il travailla pour le couvent parisien.

Théodore van Thulden (Bois-le-Duc, 1606- idem, 1669) et son rayonnement

Alain Roy, il y a quelques années, consacra un catalogue d'exposition faisant le point sur le travail de cet artiste que l'on considérait jusque là comme secondaire et sur lequel nous nous appuyons[4]. Pour autant, beaucoup d'informations restent imprécises. L'enfance de Théodore van Thulden, rejeton d'une famille appartenant au patriciat de Bois-le-Duc, n'est pas connue. On peut sans doute considérer qu'il suivit l'enseignement des Minimes, si l'on s'en tient à l'existence d'un couvent voisin de la maison familiale. Sa mère, Heyltje van Meurs, était issue d'une dynastie d'orfèvres et sut peut-être déceler des qualités artistiques chez son fils. En 1621, il a quinze ans et arrive à Anvers. Il rejoint l'atelier de l'anversois Abraham van Blyenberch (avant 1605-après 1635) et devient franc-maître de la guilde de la ville, en 1626. On sait qu'il fréquente l'atelier de Rubens durant ce séjour, mais il faut s'interroger sur la collaboration que les deux hommes engagèrent.

Rubens fut engagé par le roi d'Espagne pour réaliser un cycle de cent vingt deux (ou cent vingt trois) peintures destinées à la décoration de son pavillon de chasse, la *Torre de Parada*, situé à trois lieues de Madrid. Il travailla au projet à deux reprises, en 1603 et 1604 puis en 1628 et 1629. L'exécution de soixante tableaux dont les esquisses avaient été données par le maître, furent laissés au soin de ses collaborateurs parmi lesquels Cornelis de Vos, Érasme Quellin, Jean-Baptiste Borrekens ou Van Thulden. Celui-ci se chargea, sans doute durant la seconde campagne, d'une scène tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, *La Découverte de la pourpre par le chien d'Hercule*,

---

[1] Van Mulders (Christine), « La collaboration entre Peter Paul Rubens et Jan Brueghel 1 », *Rubens, l'atelier du génie*, cat. exp., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 14 septembre 2007-27 janvier 2008, p. 107).

[2] Van der auwera (Jost), « Rubens copié et recyclé. Un génie démultiplié », *Rubens, l'atelier du génie*, … op. cit., p. 264-266.

[3] Le Gentil (C.), *Le vieil Arras, ses faubourgs, sa banlieue, ses environs*, Brionne, Gérard Montfort, s. d., p. 294.

[4] *Theodoor van Thulden. Un peintre baroque du cercle de Rubens*, cat. exp., Noordbrabants Museum 's-Hertogenbosch/ Musée des Beaux-arts, Strasbourg, 7 décembre 1991-23 février 1992/13 mars-17 mai 1992, 303 p.

aujourd'hui conservée au musée du Prado à Madrid[1]. Il travailla à nouveau avec le maître, en 1635, année durant laquelle Rubens s'était vu confier l'exécution de la *Pompa introïtus*[2]. Ces deux collaborations laissent poindre la question de l'apprentissage de Van Thulden auprès de Rubens. Ce dernier eut-il une influence ? Comment celle-ci s'exerçait-elle ?

Vers 1631, Van Thulden se rendit à Paris pour tenter sa chance, comme beaucoup de ses compatriotes et travailla pour les Trinitaires à l'invitation du père Louis Petit. Ce séjour, qui s'étala de 1631 à 1633, voire 1634, permit à l'artiste de se familiariser au maniérisme bellifontain en visitant de nombreuses demeures dont il dessina les décors, le plus souvent détruits aujourd'hui, permettant ainsi d'en conserver la trace : Fontainebleau, Meudon, Fleury-en-Bières et aussi les hôtels du Faur et de Montmorency[3].

L'un des tout premier témoignage de son travail parisien est connu par une estampe, peut-être inspirée d'un tableau, intitulée *L'image de Nostre Dame du remède*. Le rapprochement avec le portrait du père Louis Petit nous permet de proposer une exécution remontant au tout début des années 1630. Les traits du personnage sont en effet identiques à ceux du portrait gravé donné par Michel Lasne et précisément daté de 1630. Nous sommes donc en présence de l'une des toutes premières œuvres exécutées lors du séjour parisien de l'artiste, dans les premiers mois de 1631. Le succès de cette première estampe fut immédiat et elle servit encore de modèle aux artistes dans les dernières années de l'Ancien Régime.

Un premier exemple est fourni par une peinture, la *Bannière dite « de La Lande-Patry »*, du nom du petit bourg de l'Orne où elle est conservée. Il faut préciser que l'ordre ne possédait qu'une seule maison dans le Perche, celle de Mortagne-au-Perche, et que l'exécution de la bannière résultait d'une commande d'une confrérie installée dans l'église. Les confrères proposèrent à l'artiste retenu une des estampes de Van Thulden car l'imitation est patente. Le peintre a recopié très précisément son modèle puisqu'il reproduit même les armoiries du ministre général de l'époque, le père Louis Petit, commanditaire de l'œuvre originale. Le père L. Burel avait daté cette peinture de 1620[4], mais l'influence manifeste du modèle nous conduit à proposer une datation forcément postérieure à 1630.

Un autre exemple du succès de l'estampe de Van Thulden est fourni par le graveur le plus prolifique du règne de Louis XIV, Sébastien Leclerc. En effet, dans une œuvre de jeunesse, datée de 1656, l'artiste grava une représentation directement inspirée de celle de Van Thulden, mais inversée. Le trait plus raide caractérise la production des jeunes années de Leclerc. Il donna aussi une place plus importante au bateau situé à l'arrière-plan. Cette estampe, subsistant à peu d'exemplaires de

---

[1] *Rubens, op. cit.*, p. 164 et 170, n°93.

[2] Après la régence d'Isabelle, la conduite des affaires des Pays-Bas méridionaux passa aux mains du roi Philippe IV d'Espagne qui nomma un gouverneur en la personne de son frère, Ferdinand, cardinal-Infant. À la fin de l'année 1634, Anvers invita ce dernier, ce qui impliquait la construction d'un décor éphémère somptueux. Le conseil municipal chargea Rubens de la maîtrise d'ouvrage. La *Pompa Introïtus* se déroula le 17 avril 1635.

[3] Grivel (Marianne), « La fortune de Primatice dans l'estampe au XVIIe siècle », *Primatice*, Paris, RMN/Musée du Louvre, 2004, p. 47-48.

[4] Burel (père Louis), « La bannière de La Lande Patry (1620) », *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de l'Orne*, t. VII, 1888, p. 63-77. Les pères Trinitaires Porres Alonso et Arieta Orbe avait eu déjà fait ce rapprochement sans revoir la datation de la bannière. Cf. Porres Alonso (Bonifacio) et Arieta Orbe (Nicolas), *Santa Maria del Remedio*, Cordoue, ed. Secretariado trinitario, 1985, p. 230.

nos jours, constitue l'une des onze planches exécutées pour l'ordre. Cette série connut un grand succès[1].

L'influence de Van Thulden se retrouve toujours sur une affiche du XVIIIe siècle conservée à la Bibliothèque universitaire de Valence (Espagne)[2]. La composition ne reprend que la partie centrale de l'estampe de Van Thulden. En outre, l'auréole présente sur la tête de l'intercesseur montre que l'artiste y a reconnu Jean de Matha plutôt que Louis Petit.

Pierre Thomas Leclerc (vers 1740- ?) reprend l'estampe de Van Thulden en 1783[3]. La biographie de l'artiste reste à établir. Il suivit l'enseignement de Lagrenée l'aîné et exposa deux fois au Salon, en 1795 et 1796. Le couvent de Troyes est reconstruit dans les années 1780 et l'église fut consacrée le 30 mars 1783. De facture très classique, le tableau était destiné à orner le maître-autel. Jean de Matha intercède aux pieds de la Vierge en faveur de captifs enchaînés et regarde la Sainte Trinité émergeant des nuées. Plus curieux, Leclerc se souvint de l'estampe de Van Thulden pour en graver une à la gloire de la Constitution, intitulée *Le Pacte national présenté à l'Assemblée nationale le lundi 26 septembre 1791*. Louis XVI prêtant serment sur la Constitution remplace le fondateur et la Vierge cède sa place à une allégorie de la Vérité, représentée dénudée.

L'estampe consacrée à la Vierge du Remède constitue-t-elle une première œuvre commandée par les Trinitaires ou est-elle contemporaine du cycle consacré à la vie de Jean de Matha ? Il est bien difficile de répondre car l'artiste travailla très rapidement : il arriva à Paris en 1631, acheva le cycle en 1632 et le grava en 1633[4]. L'importance de cette série a fait dire à Alain Mérot qu'elle annonçait le cycle de la *Vie de saint Bruno* peint entre 1645 et 1648 par Eustache Le Sueur (1616-1655)[5]. Ainsi, la postérité de Van Thulden, est bien plus importante qu'il n'y paraît. L'artiste prit soin de graver l'ensemble de son œuvre nous permettant d'en juger la qualité. Le grand cycle de la vie de Jean de Matha de l'église des Mathurins de Paris reprenait des modèles maniéristes en leur adjoignant de nombreux détails qui renforçaient le discours narratif. Après la vente du couvent durant la Révolution française, la quasi-totalité de l'ensemble des toiles disparut, hormis le tableau intitulé *Accompagné d'un serviteur, il arrive à Paris*, conservé dans une collection privée. Ces vastes ensembles picturaux sont conformes au goût de l'époque, marqué par la nécessité d'inventer une iconographie destinée à glorifier les saints nouvellement canonisés que sont saint Charles Borromée, saint François Xavier, saint Ignace ou encore sainte Thérèse[6].

---

[1] Préaud (Maxime), *Inventaire du fonds français - graveurs du XVIIe siècle*, Bibliothèque nationale, 1980, p. 85. Cf. aussi *Sébastien Le Clerc (1637-1714)*, cat. exp., Musée de Metz, 1937, p. 67 et Meaume (Edouard), *Sébastien Le Clerc (1637-1714) et son œuvre gravée*, Amsterdam, G. W. Hissink & Co., 1969, p. 26. Sébastien Leclerc s'inspira encore de l'estampe de Van Thulden pour représenter une *Notre-Dame du Carmel*.

[2] Cette estampe a été publiée par Porres Alonso (B.) et Arieta Orbe (N.), *op. cit.*, p. 230 et sqq.

[3] Liez (Jean-Luc), «Autour du tableau *Saint Jean de Matha délivrant les captifs* conservé à Troyes », *La Vie en Champagne*, n°29, p. 34-39. Les dimensions du tableau sont les suivantes : H. 2,50 m ; l. 1,80 m. Il est conservé dans une chapelle nord de l'église Saint-Jean-au-Marché de Troyes.

[4] Plusieurs travaux furent consacrés à cet artiste. Cf. Roy (A.), « Un peintre flamand à Paris au début du XVIIe siècle : Théodore Van Thulden », *op. cit.*, 1977, p. 67-76, et *Theodoor Van Thulden, op. cit.*, 1991, 302 pages.

[5] Formé par Vouet, Eustache Le Sueur n'avait pas fait le voyage d'Italie mais avait pu connaître les productions des artistes de ce pays par les œuvres conservées à Paris ou la production de l'École de Fontainebleau. Thuillier (Jacques), *La peinture française. Le XVIIe siècle*, tome II, Genève, Skira, 1ère éd. 1962, 1992, p. 83-89. Voir aussi la monographie consacrée à l'artiste par Mérot (Alain), *Eustache Le Sueur (1616-1665)*, Paris, 1987.

[6] Au Seicento, cette reconnaissance de la part de l'Église influença sensiblement certains centres artistiques comme Milan. En 1602, le neveu de Charles Borromée, Frédéric, commanda un grand cycle de peintures destinées à perpétuer la mémoire du futur saint que d'autres toiles viendront compléter en 1610, année de la canonisation. L'ensemble constitué de quarante toiles est conservé dans la cathédrale de Milan. Cette première moitié du XVIIe siècle sera donc propice à la création de grands cycles de peintures accompagnant la canonisation de nouveaux saints.

Outre cet ensemble de tableaux, Van Thulden exécuta d'autres toiles commandées par des confrères pour les Mathurins. L'église abritait plusieurs confréries : celle des paulmiers patronnée par sainte Barbe et celle des chandeliers-huiliers dont le patron était saint Nicolas. La confrérie des paulmiers avait offert aux Trinitaires un tableau, aujourd'hui conservé au Musée des beaux-arts de Dijon, représentant leur sainte patronne.

Van Thulden revint à Anvers à partir de 1635, semble-t-il. C'est dans son atelier qu'il exécuta les tableaux destinés au maître-autel. Arrêtons-nous sur la composition de *La Pentecôte*, qui restitue la verve de l'artiste absente des deux autres œuvres qui nous sont parvenues[1]. Dans ce tableau, l'artiste a fait preuve d'originalité en délaissant les modèles proposés par Rubens ou Van Dyck[2]. La composition illustre le passage des *Actes des Apôtres* (II, 3) parlant de langues de feu se posant sur la tête de chacun des assistants symbolisant l'Esprit Saint. On remarque sainte Madeleine, derrière la Vierge. Prenant racine dans la tradition médiévale[3], l'artiste accentue le mystère en favorisant une composition en cercle s'entrouvrant au premier plan. Pour autant, le spectateur est exclu du mystère que seuls les protagonistes perçoivent, il ne peut que rester passif face à la volonté divine et l'accepter. L'humour n'est pas exclue du sujet. Les deux personnages placés sur la gauche ne semblent pas participer à l'émoi environnant. L'un d'eux, agenouillé, s'étonne de la petite flamme qui tremblote au-dessus du crâne de son voisin, lui-même absorbé dans la contemplation d'une feuille de papier posée sur l'une des marches de l'estrade sur laquelle l'assemblée est installée. Nulle citation biblique n'y figure, seules les armoiries du commanditaire y sont consignées !

L'influence de Rubens semble se perdre dans les détails de *La Sainte Trinité*, peinte pour le maître-autel parisien et aujourd'hui conservée au Musée des beaux-arts de Grenoble. Attardons-nous sur ce tableau dont Alain Roy étudia notamment l'esquisse[4].

Rubens exécuta une esquisse pour une *Sainte Trinité*, conservée aujourd'hui au Kunstsammlung de Berne. Elle pourrait avoir influencé Van Thulden pour l'esquisse du tableau parisien, exposée au Museum of Art de Cleveland. On y retrouve les mêmes gestes du Christ et du Père, bien que chez Théodore, la direction des visages soit différente ; la hampe, traditionnellement associée à la Résurrection ou à la Descente aux Limbes, présente sur l'esquisse, remplace la Croix, mais ne sera pas reprise sur la version achevée. Le petit putto du premier plan, représenté de dos, figure aussi sur les deux esquisses, mais apparaît tourné vers la gauche, sur la toile de Van Thulden. Le Christ montrant la plaie qui meurtrit son côté droit, réminiscence médiévale, ne se trouve pas sur l'esquisse. Ce rapprochement souligne bien les liens qui existaient déjà entre Rubens et Van Thulden à l'époque où ce dernier exécuta les tableaux du maître-autel des Mathurins.

L'influence de Van Thulden n'est pas négligeable ; elle s'observe en France mais aussi en Espagne. Dans ce pays, ce sont les estampes qui permirent à l'artiste de faire connaître sa production à ses confrères.

Jeannine Baticle fut la première à faire le rapprochement entre le tableau de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), *La messe de fondation de l'ordre trinitaire*, peint en 1666 et conservé aujourd'hui au musée du Louvre, et la septième estampe de la série de 1633 montrant la même scène. Elle souligne que ce tableau de très grande dimension constitue la seule œuvre de cette

---

[1] Ce tableau a bénéficié d'un classement au titre des Monuments Historiques, le 17 juin 1901.

[2] *Le Grand siècle au Quartier Latin*, cat. exp., Paris, 1982, p. 57.

[3] Cf. par exemple l'estampe éditée à Paris vers 1518, publiée in *Les premiers graveurs français. Un art naissant. L'illustration du livre*, cat. exp., Musées départementaux de Loire-Atlantique, 1986, n° n°38, p. 108, ill. n°94, p. 103.

[4] Roy (A.), « Un peintre flamand à Paris au début du XVIIe siècle : Théodore Van Thulden », *op. cit.*, 1977, p. 67-76.

époque illustrant le grand décor[1]. Si l'auteur souligne bien la similitude existant entre les dessins de l'autel et du groupe célébrant la messe, il faut remarquer que l'artiste a fait glisser la statue de la Vierge, dans la niche creusée dans le mur perpendiculaire à l'autel.

Juan Carreño de Miranda fut un artiste singulier dans le siècle d'or espagnol, puisqu'il était d'origine noble et que son berceau familial était situé dans le nord du pays (Asturies), alors que les grands foyers artistiques étaient principalement andalou et madrilène. Très curieusement, Carreño, grand admirateur de Van Dyck, considérait que Van Thulden était le disciple de ce dernier.

Si l'exécution finale du tableau du Louvre est l'œuvre de Carreño de Miranda, le dessin préparatoire du tableau est dû à Francisco Rizi (ou Rici) (1614-1685) qui y combine des influences locales. Il est conservé au Cabinet des dessins de la Galerie des Offices, à Florence. Pour l'exécuter, Rizi a nécessairement eu connaissance de l'estampe de Van Thulden alors qu'il travaillait au couvent des Trinitaires chaussées de Madrid. Ces emprunts entre artistes montrent que les estampes, non seulement étaient diffusées à travers l'Europe, mais aussi qu'elles circulaient au sein des trois branches de l'ordre.

La mise au carreau renseigne bien sur la destination finale du dessin. Rizi était disciple de Vicente Carducho (1576/78-1639), artiste qui exécuta en 1632 un cycle pour l'église des Trinitaires déchaussés de Madrid. Rizi se souvint-il de l'enseignement de Carducho lorsqu'il travailla pour les le couvent de Pampelune ? Les deux artistes travaillaient au même objet, la célébration de l'ordre, mais l'esprit des commandes était différent. Carducho put s'exprimer dans un cycle complet, ce qui le rapproche de Van Thulden, alors que Rizi dut se contenter de représenter seulement la première messe du fondateur. Au premier regard, Rizi semble avoir retenu une composition différente de celle de son maître, restituée par un artiste du XIXe siècle[2]. Cependant, nous pensons déceler l'influence de Carducho dans la petite scène située à l'arrière-plan, que cet artiste utilise presque systématiquement dans le cycle de Madrid. En effet, à l'arrière-plan, nous remarquons Félix de Valois : en oraison devant le cerf blanc portant la croix rouge et bleue entre les bois, il est vêtu d'une simple bure brune, pressentant, semble-t-il, l'arrivée de Jean de Matha. Elle renvoie à la scène de l'arrière-plan du tableau conservé au Prado[3]. On retrouve le même geste d'adoration prêté à Jean de Matha (Carducho) et à Félix de Valois (Rizi, Carreño et aussi chez Diego Velásquez[4]).

Le dessin de Rizi fut suivi d'une esquisse, conservée à la Gemäldegalerie der Akademie den Bildende Künste de Vienne, exécutée par Carreño seul. Elle constitue une étape intermédiaire qui servit directement à la préparation du tableau du Louvre[5].

Revenons à celui-ci. Si l'on compare les compositions de Van Thulden et de Carreño, on peut souligner que la position de l'ange échangeant les deux captifs diffère. Il est représenté de profil dans le premier exemple, de trois-quarts dans le second. Il ne s'agit pas uniquement là d'un simple choix esthétique justifié par l'axe de l'autel ; cette position permet de montrer le symbole de la branche déchaussée, peint sur le scapulaire de l'ange : la croix grecque à traverses droites.

---

[1] Cf. Baticle (Jeannine), « La fundación de la orden trinitaria, de Carreño de Miranda », *Goya*, n°63, 1964, p. 140-151 ; Baticle (J.), « Genèse d'une peinture », *Bulletin du laboratoire du Louvre*, n°10, 1965, p. 14-32 ; Baticle (J.), « Une œuvre retrouvée de Carreño de Miranda, La fondation de l'ordre des Trinitaires », *Revue du Louvre*, t. I, 1965 et Sullivan (Edward J.), « Politics and propaganda in the « Sagrada forma » by Claudio Coello », *The Art Bulletin*, t. LXVII, 1985, p. 250 qui reprend les théories de Jeannine Baticle. L'influence des estampes provenant des pays flamands à destination de l'Espagne se fit sentir de la fin du XVIe jusqu'au début du siècle suivant chez les grands maîtres tout comme chez les artistes secondaires. Cf. Guignard (Paul), « L'influence flamande sur la peinture espagnole du siècle d'or », *Actes du XXIIe congrès international d'histoire de l'art*, vol. 2, Budapest, 1970, [1992], p. 33-36.

[2] Aujourd'hui conservé à Palma-de-Majorque, collection Estrany (huile sur toile, H. 2,39 ; l. 1,96).

[3] Ce tableau a été identifié par Alfonso Pérez Sánchez. Cf. Pérez Sánchez (Alfonso E.), « Un lienzo de Vicente Carducho, identificado », *Boletín del Museo del Prado*, t. I, n°3, septembre/décembre 1980, p. 159-162.

[4] *Saint Antoine et saint Paul ermites*, 1633, h/t, H. 2,60 ; L. 1,92, Madrid, musée du Prado. *Idem*, p. 161, ill. 3.

[5] Huile sur toile, H. 1,062 ; L. 0,80, signée en bas, près du bord : J. Carreño, An. 166(?), inv. 511.

En ce qui nous concerne, il nous semble pouvoir poursuivre le raisonnement de Jeannine Baticle en mettant en évidence d'autres rapprochements avec la production de Van Thulden. Ils renvoient à la Trinité exécutée pour les Mathurins de Paris par Théodore et à celle peinte par Carreño dans la partie supérieure de son tableau. La disposition des protagonistes, du globe et des angelots est similaire dans les deux cas.

En résumé, le tableau du Louvre exprime, outre l'emprunt à Van Thulden et à Carducho, la parfaite synthèse de deux talents. Comme l'a montré Jonathan Brown, le travail de Carreño et de Rizi ne saurait se limiter à un simple rapport de maître à disciple ; il faut y voir une collaboration efficace de deux talents mettant les qualités de dessinateur du second au service du coloriste qu'est le premier. Après avoir collaboré, les deux artistes se séparèrent peu après l'exécution de cette œuvre, mais leurs travaux respectifs ne parvinrent plus à atteindre une telle perfection. Malgré sa forte influence flamande, on retrouve dans *La Messe de fondation de l'ordre trinitaire* l'alliance des principes rubeniens et du grand style italien. Carreño resta fidèle à l'idéal de vérité et d'émotion qui continua d'être véhiculé par la peinture espagnole du XVIIe siècle.

Le tableau de Van Thulden donna naissance à une version simplifiée conservée au musée du Hiéron, à Paray-le-Monial (Saône-et-Loire)[1]. Mal documenté, on en ignore la provenance et le nom de l'artiste. Ce tableau, peut-être exécuté à la fin du XVIIe siècle, témoigne de la fidélité témoigné par les religieux à une œuvre qu'ils estimaient comme emblématique.

Peut-on considérer Van Thulden comme un artiste mineur ? Son étroite collaboration avec Rubens suffit à prouver le contraire. Un élément à lui seul justifierait l'importance du peintre, celui de la grande diffusion de ses gravures au sein de l'ordre principalement et dont l'influence s'étendra jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Sans doute parce qu'elle est principalement très « rubénienne », son œuvre connut un grand rayonnement grâce à l'estampe. Son art était suffisamment « plastique » pour être repris par d'autres courants esthétiques. Une ambiguïté demeure cependant. Ce succès résultait-il de l'attachement à une œuvre que les religieux jugeaient en tout point remarquable, ou était-ce simplement l'expression d'une certaine facilité, conjuguée à un souci d'économie, à laquelle ils avaient cédé ? Quoiqu'il en soit, cette attitude contribua vraisemblablement à affaiblir le renouvellement esthétique de grandes iconographies produites par l'ordre.

Gaspard de Crayer (1584-1669)

Gaspard de Crayer (1584-1669), après avoir suivi l'enseignement de Michel (ou Raphaël) Coxie et de Rubens, devint maître en 1607. En 1635, il fut nommé peintre de la chambre du cardinal-infant Ferdinand, à Bruxelles. On fit appel à lui, en 1640, pour achever *L'Enlèvement des Sabines*, pendant *La Réconciliation des Romains et des Sabins*, laissé achevé à la mort de Rubens. Après la mort de Ferdinand, en 1651, Gaspard de Crayer entra au service du roi d'Espagne Philippe IV pour qui il peignit plusieurs tableaux. Le tableau intitulé *L'Apparition de la Vierge à frère Simon*

[1] Dimensions : H. 0,475 x l. 0,247, inv. n°1.43. Les dimensions réduites laissent penser à une œuvre de dévotion plutôt qu'une pièce destinée à orner un autel. Il aurait été acheté entre 1881 et 1884 sur le marché de l'art, à Rome.

de Rojas date de cette période[1]. Matias Diaz Padron pense, sans pour autant le prouver, qu'il devait orner le couvent madrilène des chaussés[2].

Le sujet de cette *Apparition de la Vierge à frère Simon de Rojas* est une fidèle interprétation du récit du frère Pablo López de Altuna, publié en 1637 à Ségovie, ce qui peut aider à déterminer la date d'exécution du tableau[3]. L'auteur relate le miracle de l'apparition de la Vierge au ministre, à un moment où il était tourmenté par les tentations charnelles. Pour l'en soulager, la Vierge lui donna sa ceinture. Cependant l'artiste, comme cela se voit à plusieurs reprises chez lui, adapte le modèle de sa *Sainte Thérèse recevant un collier en or et une chasuble*, conservé aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne, pour composer la commande trinitaire. La transcription du récit du frère Pablo n'écarte cependant pas la promesse de l'élévation à la dignité de bienheureux dont le ministre sera gratifié et que le geste de la Vierge semble annoncer. Le cas n'est pas rare. On retrouve des représentations similaires dans l'iconographie de saint Thomas où la ceinture de la Vierge symbolise la promesse de l'ascension aux cieux[4]. Citons aussi *La Vierge et saint François entourés de saints* du Maître de Viella (Paris, Musée des Arts décoratifs, Catalogne, fin du XVe siècle) ou *L'Assomption de la Vierge* de Jacopo Negretti dit Palma le Vieux (1480-1528) (Venise, Galerie de l'Académie). Toutefois, l'œuvre de Crayer donne une dimension supplémentaire à l'histoire du frère Pablo López de Altuna en intégrant l'Enfant Jésus aux personnages. C'est d'ailleurs lui qui tend la ceinture à Simon de Rojas, accompagnant le geste de sa Mère. La générosité de la Vierge est soulignée par celui de son fils.

Le tableau de Crayer inspira, cent ans plus tard, l'artiste anonyme qui exécuta la toile, inédite, ornant l'autel majeur de la chapelle destinée à honorer la mémoire du bienheureux, au sein de la cathédrale de Valladolid. Il s'agit d'une copie d'après l'œuvre originale, comme le laisse supposer la mise en page identique. Toutefois, la personnalité de l'artiste transparaît dans le rendu du visage émacié du bienheureux et de la chevelure bouclée de l'ange du premier plan. Il se permit aussi d'apporter quelques modifications à la composition originale. Dans sa version, l'ange du premier plan tient la tige du lis, et on remarque, dans la partie supérieure gauche, la présence de deux petits angelots, absents chez Crayer. Il est possible de retrouver dans la mise en page du tableau de Crayer, l'influence de deux tableaux de Gérard Seghers (1591-1651) : la *Vierge à l'Enfant avec Marie-Madeleine* (1627) et *La vision de saint François-Xavier* (1629). Cette dernière est connue par une estampe de Paulus Pontais. On retrouve les mêmes positions des personnages (Vierge et saint) et les gestes du saint s'inspirent directement de ceux prêtés à Simon de Rojas.

Gaspard de Crayer revint à la fin de sa vie en Flandres. Il s'éteignit à Gand le 17 janvier 1669. Il travailla une nouvelle fois pour l'ordre, plus exactement pour une confrérie qui le représentait dans cette ville[5]. La *Délivrance des âmes hors des feux du purgatoire* constitue sans

---

[1] La vie et l'œuvre de ce peintre nous sont connues notamment par le travail de Vlieghe (Hans), *Gaspard de Crayer, sa vie et ses œuvres*, Bruxelles, Arcade, 2 tomes, 1972. Cf. aussi la courte notice d'Espinos (Adela), Orihuela (Mercedes) et Royo Villanova (Mercedes), « El Prado disperso, cuadros depositados en Madrid. III. », *Boletín del Museo del Prado*, t. I, n°3, septembre/décembre 1980, notice n°3337, p. 184, ill. p. 185. Cet artiste travailla aussi pour des confréries liées aux Trinitaires.

[2] Diaz Padron (Matias), « Nuevas pinturas de Gaspard de Crayer en España : La aparición de la Virgen a Fray Simón de Rojas y Don Juan José de Austria a caballo », *Arte español*, t. CXXXX, 1967, p. 154-157.

[3] Altuna (fr. Pablo López de), *Cronoca General del Orden de la Santissima Trinidad*, Ségovie, 1637, t. III, p. 529-530.

[4] L'apparition de l'iconographie de la ceinture de la Vierge est cependant déjà représentée dans l'art roman tardif, à Cabestany (Pyrénées-orientales), cité in Duby (Georges), Barral i Altet (Xavier) et Guillot de Suduiraut (Sophie), *La sculpture, le grand art du Moyen Âge du Ve au XVe siècle*, Skira, Genève, 1989, p. 117.

[5] Vlieghe (H.), *op. cit.*, p. 334.

doute l'une des dernières œuvres de l'artiste, puisqu'elle semble avoir été exécutée en 1668[1]. On y voit des anges repêcher des âmes baignant dans les flammes et certaines d'entre elles portent déjà le scapulaire de l'ordre, gage d'une proche libération et de l'accès au Paradis.

Les ultimes suiveurs rubéniens

D'autres centres artistiques prirent la suite d'Anvers après la mort de Rubens. Les Trinitaires suivirent le goût du moment. Pour autant, ils continuèrent de confier des travaux à la génération suivant les Théodore Van Thulden ou les Gaspard de Crayer. Mais, comme cela se voyait déjà au début du siècle avec un Philippe Galle (1537-1612), par exemple, ce furent les graveurs qui reçurent les commandes. Citons par exemple Mattheus Borrekens (1615-1670), élève de Pierre de Jode II (1606-1674) qui grava d'après Érasme Quellin II (1607-1678), disciple de Rubens, les portraits de Jean de Matha et de Félix de Valois à côté d'un cerf. Ces deux reproductions furent imprimées par Martinus Van den Enden à une date postérieure à 1666, comme le signale la lettre « h » pour « heilig » (saint), à côté des fondateurs.

Les écoles espagnoles

Le Siècle d'Or espagnol connut deux grandes écoles picturales, celle de Madrid et celle de l'Andalousie, celle-ci étant localisée principalement à Séville. L'originalité de ce foyer tient à ce que peintres et sculpteurs collaboraient notamment à l'exécution de grands retables. Tous les couvents de l'ordre bénéficièrent de ces conditions favorables à la création artistique.

À Madrid, les artistes les plus fameux de l'école madrilène apportèrent leur concours. L'église du couvent chaussé fut décorée durant une période relativement longue. Les différentes commandes mettent en évidence une grande fidélité des Trinitaires dans le choix des artistes : les élèves succédaient ainsi à leurs maîtres, sur plusieurs générations.

La nef de l'église du couvent madrilène des chaussés fut achevée entre 1590 et 1611, sous la conduite de Gaspar Ordóñez et Gómez de Mora. Les religieux commandèrent un vaste programme décoratif qui fut confié à Vicente Carducho (vers 1576/78-1639). Florentin d'origine, il vint en Espagne à l'âge de huit ans avec son frère, Bartolomé (vers 1554-1608) qui lui enseigna son art. À la mort de celui-ci, Vicente le remplaça comme peintre du roi Philippe III. C'est donc à un artiste réputé que les religieux firent appel.

Vicente Carducho fut probablement appelé à travailler en premier lieu pour les frères chaussés, sans doute avant le milieu des années 1620, puis pour les déchaussés. À cette époque, Carducho restait encore fortement influencé par le style de son frère comme le soulignent les deux cycles qu'il exécuta à partir de 1626, celui des Chartreux et celui des Trinitaires déchaussés[2]. En outre, le cycle consacré à l'*Histoire de saint Félix de Valois et de saint Jean de Matha* (1632/34) se rapproche stylistiquement de celui de saint Bruno, exécuté entre 1626 et 1632 et qui s'inscrit dans les grandes compositions de Van Thulden et de Le Sueur. La composition des toiles est d'ailleurs sensiblement identique : personnages monumentaux placés au devant d'arrière-plans formés de paysages ou d'architecture classique. Le cycle des Trinitaires toutefois, Carducho intègre deux épisodes de l'histoire dans chaque tableau, l'un au premier plan, l'autre à l'arrière-plan, selon un parti largement répandu à la fin du Moyen Âge. Deux raisons peuvent avoir prévalu à cette disposition, soit les moyens financiers limités des commanditaires, soit l'exiguïté de l'espace

[1] La date de 1670 donnée quelquefois pour son exécution est assurément fausse.

[2] Brown (Jonathan), *L'âge d'or de la peinture espagnole*, Paris, Flammarion, 1991, p. 93.

disponible dans la nef. Très curieusement, le cycle du couvent des déchaussés de Madrid, exécuté en 1632, précéda la *Crónica general del orden de la Santissima Trinidad* rédigée en 1637 par le frère Pedro López de Altuna qui relate en détail la vie des fondateurs[1].

À la fin du XVIIe siècle, les grands cycles furent moins fréquents. Ils firent place à des tableaux pouvant concentrer plusieurs épisodes. Parfois, même lorsque les toiles ne décrivent qu'une seule scène, elles restent difficiles à interpréter. Outre la création littéraire, les Trinitaires participèrent également à la vie artistique du pays en exerçant leurs divers talents, comme cela s'observe aussi dans d'autres ordres. Citons par exemple Manoel de Castro (?-1712) qui peignit deux toiles illustrant un épisode de la vie des fondateurs pour le couvent madrilène des chaussés, conservées au Musée du Prado. L'examen des photographies anciennes, en noir et blanc, nous ne permet pas d'évoquer les coloris qui importent moins ici que le contenu iconographique.

Manoel de Castro représente de la dernière génération ayant travaillé au couvent madrilène des chaussés est précisément un frère trinitaire[2]. Peu de renseignements nous sont parvenus sur ce peintre. On sait qu'il était d'origine portugaise, mais sa date de naissance nous est inconnue. Il vint à Madrid où il suivit l'enseignement de Claudio Coello, comme Palomino et obtint le titre de peintre du roi. Nous avons expliqué plus haut l'iconographie de ses deux tableaux les plus importants, *La Vierge apparaissant à saint Félix de Valois, le 8 septembre 1212* et *La Vierge secourant saint Jean de Matha à Valence (Espagne)*. Outre ces deux toiles, Manoel de Castro peignit les fresques qui ornaient les lunettes de la nef. Il décora aussi l'église des Jésuites de la rue Ayala à Madrid (scènes de la Passion). On connaît aussi de lui une *Fuite en Egypte*, datée de 1697, conservée au musée du Prado[3].

Une telle collaboration sur une longue période permit la création d'un décor d'une grande unité, puisque chaque artiste a pu transmettre à ses disciples la conception qu'en avait eue son propre maître. En tenant compte des éléments qui précèdent, nous pouvons tenter de restituer les différentes interventions des artistes de la manière suivante :

Nom des artistes	Titre et localisation originelle des œuvres	Localisation actuelle
Vicente Carducho (1576/78-1639)	- *Saints trinitaires*, milieu des années 1620 ?, h/t, nef - *Saint trinitaire*, milieu des années 1620 ?, h/t, H. 0,82 ; L. 1,01, nef - *Trinitaires dans les prisons de Tunis*, milieu des années 1620 ?, h/t, nef	Madrid, musée du Prado (?) Madrid, Direction générale des Beaux-Arts. Perdue (?)

[1] *La pittura madrilena del secolo XVII*, cat. exp., Palazzo delle esposizioni, 1991-1992, notice n°5, p. 64, ill. p. 65.

[2] *Museo del Prado, inventario general de pinturas*, t. II, *El museo de la Trinidad (bienes desamortizados)*, Madrid, Museo del Prado/Espasa Calpe, 1991, n° 1193 et 1194, p. 359.

[3] Perez Sanchez (Alfonso E.), *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Manuales arte Cátedra, 1992, p. 329.

Nom des artistes	Titre et localisation originelle des œuvres	Localisation actuelle
Francisco Rizi (ou Ricci) (1614-1685), élève du précédent	*Sainte Agathe*, ?, h/t, nef	Détruite
Claudio Coello (1642-1693), élève du précédent, en collaboration avec José Jiménez Donoso (vers 1632-1690)	Pendentifs de la coupole, vers 1670, sujets inconnus	Détruits
Agiselo Antonio don Palomino de Castro y Velasco (1653-1726), élève et collaborateur de Claudio Coello	Deux retables non identifiés, vers 1680, bras du transept ?	Détruits ?
Manoel de Castro (†1712), élève de Claudio Coello, frère trinitaire.	- *La Vierge apparaissant à saint Félix de Valois*, 1693, h/t, H. 6,67 ; L. 7,78, cœur ou bras du transept face à la nef. - *La Vierge secourant saint Jean de Matha*, h/t, 1693, H. 6,72 ; L. 7,08, cœur ou bras du transept face à la nef. - La plupart des lunettes de la nef, vers 1693 ?, sujets inconnus	Madrid, musée du Prado, inv. actualisé n°7296. Madrid, musée du Prado, inv. actualisé n°7297 Détruites

Outre Vicente Carducho, Francisco de Solís (1620-1684) fils du peintre Juan de Solís, décora l'église des déchaussés de Madrid. Le style de Francisco était fortement influencé par celui de Carreño et surtout par celui de Rizi[1]. Il exécuta pour ce couvent une *Visitation* (1666) et une *Présentation de l'Enfant au Temple* (non daté), conservés au musée du Prado.

On remarque qu'à Madrid, les deux branches de l'ordre restaient fidèles à un même atelier tout en faisant appel aux artistes de générations différentes. Cette particularité permit aux artistes d'avoir connaissance des estampes qui circulaient au sein de l'ordre. De plus, un tel engagement contribuait nécessairement à faciliter l'unification visuelle d'un décor exécuté sur plusieurs décennies. Nous avons évoqué les figures de Carducho et surtout de Carreño et de Rizi (ces deux artistes travaillèrent aussi pour le couvent déchaussés de Pampelune) qui se détachent de ce groupe. Un autre artiste trinitaire reste peu documenté est à rattaché à cette génération. Nous l'appellerons « frère Luc », faute de mieux[2]. Une de ses œuvres est réapparue sur le marché à la fin des années

[1] Perez Sanchez (A. E.), *op. cit.*, p. 303.

[2] On ne saurait le confondre avec le Québécois Claude François (1614-1685), appelé frère Luc en religion.

1990[1]. Elle représente une *Assomption de la Vierge*, œuvre inédite, qui s'accomplit en présence de saint Pierre et d'un peintre trinitaire, sans doute l'auteur du tableau. Celui-ci appartient à la branche déchaussée, comme l'indique la croix aux traverses droites portée sur ses vêtements. Toutefois, une malencontreuse restauration a inversé la couleur des traverses.

Nous voyons dans cette composition une certaine recherche de la part de l'artiste qui s'intègre à une scène religieuse. La palette présente entre ses mains atteste l'autoportrait, tandis que l'artiste souligne sa dévotion particulière envers la Vierge. Ces constatations nous amènent à considérer que le peintre anonyme s'appelait peut-être « frère Luc ». On sait en effet que saint Luc avait peint un portrait de la Vierge, iconographie souvent reproduite au XVIIe siècle. Si l'on se fonde sur l'attribution donnée lors de la vente, ce religieux appartenait probablement au couvent de Pampelune, lequel abritait une communauté déchaussée (fondée en 1608). Il aurait subi l'influence de Juan Carreño de Miranda.

Après Madrid, l'Andalousie, avec Séville et Cordoue principalement, abritait le second foyer artistique d'Espagne. L'église Sainte-Juste-et-Sainte-Rufine de Séville, qui appartenait aux chaussés, bénéficia de nombreuses commandes passées auprès des artistes animant ce foyer. Dès le début du XVIIe siècle, deux artistes éminents, Alonso Sánchez et Juan Martínez Montañés (1568-1649)[2], exécutèrent en 1628, les reliquaires destinés au chef des deux saintes. Le second fit les dessins que le premier sculpta. Les deux artistes collaborèrent aussi à l'édification du retable de *Notre-Dame des Affligés*, ouvrage d'ébène rehaussé de décors en bronze[3]. L'année suivante, les frères chaussés confièrent à trois artistes, Pedro Calderón (XVIIe siècle), Baltasar Quintero (actif à Séville durant le 1er tiers du XVIIe siècle) et surtout Zurbarán (1598-1664), l'exécution d'un autre retable dédié à la vie de la Vierge et de saint Joseph. Un contrat fut établi le 26 septembre 1629 pour une somme de 490 ducats dont 130 revenaient à Zurbarán. Pedro Calderón prit en charge la peinture et la dorure, et fut aidé par Baltasar Quintero pour cette dernière tâche. Zurbarán exécuta les tableaux[4].

À cette époque, Zurbarán était déjà un artiste réputé à Séville. L'année précédente, en 1628, il avait peint, le cycle de vingt-deux tableaux célébrant la vie de saint Pierre Nolasque, le fondateur de l'ordre de la Merci, pour le couvent des Mercédaires[5]. Toujours la même année, il travailla pour le collège de *San Buenaventura*. La qualité de ces œuvres provoqua l'admiration générale. Bien plus, le 27 juin 1629, lors d'une séance du conseil municipal, le conseiller Rodrigo Suárez prononça un discours élogieux sur le travail de l'artiste en considérant que la peinture était un « ornement de la république » et que la cité devait décider l'artiste (qui était venu de Llerena) à demeurer dans la cité[6]. La commande des Trinitaires s'adresse donc bien à un artiste jouissant d'une irrésistible renommée et dont les œuvres étaient publiquement célébrées.

On est peu renseigné sur le retable commandé par les frères. Il comportait peut-être huit toiles relatant la *Vie de la Vierge et de saint Joseph*. Seuls trois des huit panneaux subsistent aujourd'hui :

---

[1] Le 9 juin 1996, une huile sur carton a été vendue aux enchères à l'hôtel des ventes de Biarritz (France, Pyrénées-Atlantiques).

[2] On peut avoir un résumé complet de la carrière de ce grand sculpteur in Martin Gonzalez (Juan José), *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Manuales arte Cátedra, 1991, p. 131-153.

[3] Gilman Proske (Beatrice), *Juan Martínez Montañés, sevillan sculptor*, New York, Hispanic society of America, 1967, p. 91.

[4] Gállego (Julián) et Gudiol (José), *Zurbarán. 1598-1664*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1987, p. 81-82, n°20-27, ill. 30 à 36.

[5] Ce couvent abrite aujourd'hui le Museo de Bellas Artes de cette ville.

[6] Brown (J.), *op. cit.*, p. 166.

La Nativité de la Vierge, *La Vierge enfant et ses parents* et *L'Enfant Jésus*[1]. Ces trois toiles montrent des scènes intimistes présentant des personnages simples, proches de la population, même si *La Nativité de la Vierge* a pu être influencée par une estampe de Dürer. *L'Enfant Jésus* ornait la porte du tabernacle du maître-autel du couvent[2].

Le portrait, inédit, que nous évoquons maintenant est celui du père Joseph Chacon († 1755), religieux du couvent chaussé de Séville. Il a été exécuté après sa mort. L'artiste reste fidèle à un modèle apparu aux Pays-Bas dès le XVIe siècle, associant une scène de la Passion, ici, la Vierge des Douleurs, à une représentation du défunt. Le jeu des regards exclut tout lien avec le spectateur, contribuant à les enfermer dans un monde de ténèbres inaccessibles où règne une infinie tristesse. Le religieux regarde son épitaphe et prononce un *Ave Maria* dont les caractères sont curieusement inversés. S'agit-il d'une volonté de rendre palpable la perception de l'autre monde comme imaginé à travers un miroir ?

Cordoue fut le second centre artistique de l'école andalouse. Les religieux contactèrent des artistes locaux, notamment des sculpteurs, pour décorer leurs couvents. Les chaussés firent appel à Juan Fernández del Río (première moitié du XVIIIe siècle) pour exécuter leur *Maître-autel*. De leur côté, les déchaussés confièrent à Pedro Roldán le Vieux (vers 1624-1699) l'exécution d'une *Immaculée Conception* (1668). Cet artiste bénéficia d'une renommée qui dépassait les limites de sa cité, puisqu'il travailla notamment à Séville. Au début du XVIIIe siècle, ils commandèrent à deux artistes, Jerónimo Sánchez de Rueda (fin du XVIIe-début du XVIIIe siècle) et Jerónimo Caballero (fin du XVIIe-début du XVIIIe siècle), la construction du *Maître-autel* (1702).

Ce maître-autel, qui occupe la totalité du mur, se caractérise par son exubérance faisant alterner les lignes droites et courbes, les colonnes torses et son élévation dissymétrique et divisée en trois travées. Il est entièrement doré et polychromé, donnant une idée de la somme qui dût être déboursée pour son exécution et qui n'est pas connue à ce jour. Les statues des fondateurs surmontent deux portes placées dans le soubassement, permettant d'accéder judicieusement à la sacristie. La Sainte Trinité occupe la niche centrale tandis qu'un Christ en croix surmonte le tabernacle et que la Vierge surplombe tout l'ensemble. Deux autres statues de saints occupent les niches supérieures, au-dessus desquelles sont placées les armoiries des déchaussés. Un riche décor de feuillages complète l'ornementation.

Contrairement à ce que l'on peut observer avec l'école madrilène, les artistes de l'école andalouse ne travaillèrent pas, semble-t-il, indifféremment pour les deux branches. Des raisons financières en furent peut-être à l'origine, puisqu'on remarque des commandes très éloignées les unes des autres en terme de qualité.

À côté d'œuvres bien documentées, il en est d'autres qu'il nous faut étudier maintenant. Prenons par exemple deux toiles conservées, l'une au Museo de Bellas Artes de Séville, et l'autre au château de Villandry (Indre-et-Loire). La première représente le *Bienheureux Simon de Rojas dans la cuisine du couvent*[3], et la seconde *Saint Simon de Rojas donnant à manger aux pauvres*[4]. Or, il ne nous semble pas qu'elles aient été rapprochées en vue d'une étude comparative. Pourtant, elles traitent toutes les deux d'un épisode de la vie du saint qui n'ont, par ailleurs, jamais donné lieu

---

[1] Respectivement conservés à Los Angeles, Norton Simon Fondation, H. 1,41 ; l. 1,09 ; à Florence, collection particulière, H. 1,27 ; l. 1,08 et à Moscou, Musée Pouchkine, H. 0,42 ; l. 0,27.

[2] *Zurbarán* (Tout l'œuvre peint), Paris, Flammarion, 1975, p. 87-88.

[3] Izquierdo (Rocio) et Muñoz (Valme), *Museo de Bellas Artes, inventario de pinturas*, Séville, 1990, p. 149.

[4] Nous remercions M. et Mme Barçon-Maurin de nous avoir communiqué le lieu exact de conservation de ce tableau. Ce tableau fut acheté entre 1910 et 1930. Il est depuis conservé dans la famille qui en est actuellement propriétaire.

à d'autres représentations. Tout nous porte à croire que leur enchaînement chronologique implique leur appartenance à un cycle plus développé dont les autres éléments n'ont pas été repérés. Ceci explique que nous ne connaissions pas leur couvent d'origine, sinon qu'il s'agit d'un établissement chaussé, si l'on s'en tient à la forme de la croix ornant le vêtement du religieux.

Plusieurs points nous permettent un rapprochement formel entre les deux tableaux. La composition privilégie un arrière-plan lumineux. La technique picturale est identique : préparation foncée, bleuâtre, sur laquelle la matière est apposée en couche légère laissant la trame apparente. La composition est également la même : ligne de fuite oblique traversant le tableau du coin inférieur gauche jusqu'au premier tiers de la hauteur du bord droit semblant diriger le regard vers l'arrière-plan, pour montrer une porte ouverte qui laisse entrevoir une scène baignée de lumière. De même, on remarque une structure architecturale mettant en valeur le personnage central.

Les costumes portés par les personnages renvoient à la mode du début du XVIIIe siècle : chapeau noir à large bord, culotte ajustée, petit gilet s'arrêtant à la taille, redingote à pans tombant jusqu'aux genoux. Il existe aussi une grande similitude entre les visages, les mains longues et le dessin des plis des vêtements. On peut remarquer certains détails repris sur les deux toiles : corbeille en osier ou quadrillage donnant à voir un gril et les barreaux d'une fenêtre. En outre, les petits diablotins, tout comme l'assiette présentée par le petit enfant à gauche du saint, sont rendus par une très légère couche de matière laissant entrevoir le dessin sous-jacent.

L'artiste, resté anonyme, a pu s'inspirer du cycle peint par Francisco de Zurbarán pour le monastère des Hiéronymites de la Guadalupe. On y retrouve des scènes rappelant nos deux tableaux, comme *La tentation de Fray Diego de Orgaz* et surtout le *Fray Martin de Vizcaya faisant l'aumône*, très proche dans le traitement, de notre *Saint Simon de Rojas donnant à manger aux pauvres*. Le Museo de Bellas Artes de Séville attribue *Le Bienheureux Simon de Rojas dans la cuisine du couvent* à un artiste de l'école sévillane du XVIIIe. En raison des rapprochements auxquels nous avons abouti, nous avons tout lieu de faire bénéficier le tableau du château de Villandry de la même attribution. Par ailleurs, il nous semble pouvoir ramener la datation de ces deux toiles au premier quart de ce siècle, pour les raisons déjà invoquées.

Un point toutefois reste à élucider : la présence du nimbe porté par Simon de Rojas uniquement sur le tableau de Villandry. Cette singularité peut se justifier par une explication chronologique des deux épisodes. Le tableau de Séville précéderait chronologiquement celui de Villandry. En effet, la barbe portée par Simon de Rojas, dans le premier épisode, peut souligner qu'il n'a pas encore été reçu prêtre[1]. En revanche, le nimbe présent sur le deuxième tableau anticipe la béatification intervenue en 1766.

Le cinquante-cinquième évêque de Cordoue était issu des rangs de l'ordre. Juan de Bonilla y Vargas assuma sa mission de 1707 à 1712. Son portrait inédit, conservé au Musée diocésain de la ville a été exécuté au début du XIXe siècle, lorsqu'il fut décidé de constituer une galerie de portraits de l'ensemble des évêques du diocèse. Le nom du peintre est aujourd'hui masqué en grande partie par le bandeau apposé ultérieurement pour légender le portrait. L'artiste reprend une position classique du portrait d'ecclésiastique assis sur un fauteuil. Juan de Bonilla tient un livre de la main gauche et bénit de la droite. Un grand soin a été apporté dans le traitement de la physionomie et dans le rendu des vêtements.

D'autres écoles régionales contribuèrent au rayonnement artistique de l'Espagne. Arrêtons-nous sur celle de Murcie. Le couvent trinitaire de Murcie fut édifié en 1272, puis rebâti au XVIIe

[1] Le dernier article de la règle stipulait que les laïcs attachés à l'ordre pouvaient se laisser pousser la barbe modérément. Par extension, cette disposition s'étendait peut-être aussi aux frères.

siècle[1]. Il est aujourd'hui entièrement détruit. Cependant, l'église constitue un jalon important pour la connaissance de la peinture levantine. En effet, toutes les parois, comme la coupole, étaient décorées à fresque. Ce vaste programme décoratif était dû au plus grand artiste de la cité, Nicolás de Villacís (1616-1694), dont la formation est mal connue. Il semble avoir fréquenté le cercle de Velázquez à Madrid avant de se rendre en Italie, en 1643. Il revint à Murcie en 1650. La seule œuvre qui lui soit attribuée avec certitude est ce fragment de fresque provenant de la nef de l'église trinitaire, conservé au Museo provincial de Bellas Artes de Murcie. Il montre des chevaliers accoudés à une rambarde et une remarquable perspective en trompe-l'œil révélant la tradition des quadraturistes italiens[2].

L'artiste décora la nef d'une vie de saint Blaise en quatre panneaux représentant *Saint Blaise prêchant aux animaux*, *Saint Blaise ressuscitant un enfant noyé*, *Saint Blaise est enchaîné dans une prison* et *Saint Blaise marchant sur l'eau*. Ce travail n'était pas achevé à sa mort. Les piliers séparant les chapelles étaient décorés de portraits des rois d'Espagne délicatement rendus[3].

La présence des artistes italiens sur le sol espagnol contribua à renforcer les échanges entre les deux rives de la Méditerranée. En revanche, et nous venons parler de Nicolás de Villacís, de nombreux peintres espagnols se rendaient en Italie pour se perfectionner dans leur métier. Antonio González Velásquez (1729-1793), le rival de Goya, fut l'un d'entre eux. On le retrouve à Rome.

L'intérieur de l'église des réformés de Rome, *Santa Maria alle Fornaci*, ne fut achevé qu'en 1750. L'exécution de la fresque de la coupole et du petit oculus peint en trompe-l'œil s'étendit de 1761 et 1771. Ces travaux furent attribués à Goya jusqu'à ce que Santiago Ríus ne les rendît au pinceau d'Antonio González Velásquez[4]. L'artiste représenta une *Apparition des trois anges à Abraham* où souffle l'inspiration de l'*Apparition des trois anges à Abraham* et de l'*Annonciation* de Tiepolo. Tout l'art d'Antonio González Velásquez consiste à associer l'influence du plus grand peintre italien de l'époque à celle de son apprentissage espagnol qui s'observe dans le choix des teintes froides, le gris et le bleu. Par ailleurs, pour ce travail, González Velásquez se fit aider par son maître, Corrado Giaquinto (1703-1766).

À côté des ateliers de grands peintres, les Trinitaires confièrent des commandes à des graveurs réputés, surtout au XVIIIe siècle. Au sein de l'ordre, il y eut des architectes, des peintres, mais aussi des graveurs. L'un d'eux, Luis Claros, exécuta les estampes du livre des *Fêtes de saint Jean de Matha* (*Fiestas de San Juan de Mata*)[5].

Rome et l'Italie

Les couvents trinitaires italiens arboraient des œuvres illustrant les grandes tendances esthétiques de l'époque. En revanche, il était exceptionnel que les religieux acquissent des œuvres dont le thème n'avait pas été choisi par la communauté. Nous ne connaissons qu'un seul exemple à signaler, à Turin.

La petite église Notre-Dame-des-Grâces de Turin fut érigée à partir de 1618. Elle comportait trois autels. Le tableau, inédit, du maître-autel serait l'œuvre du Tintoret (1512-1594). Il aurait donc

---

[1] Gaya Nuño (Juan Antonio), *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 407-408.

[2] Pérez Sánchez (A. E.), *op. cit*., p. 396.

[3] *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors by Antonio Palomino*, trad. de Mallory (Nina Ayala), Cambridge, Cambridge university press, 1987, p. 296.

[4] Ríus (Santiago), « Antonio González Velásquez y los frescos de la Iglesias de Trinitarios Calzado de Roma », *Archivo español de Arte*, 1968, t. XLI, p. 67-70.

[5] Gallego (Antonio), *Historia del grabado en España*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1990, p. 196.

été acquis plusieurs années après son exécution. Représentant *La Mise au tombeau*, il est conservé aujourd'hui dans l'église de la Crocetta, située non loin de l'emplacement du couvent aujourd'hui détruit. On sait que Le Tintoret avait peint une grande toile sur ce thème, vraisemblablement à la fin de sa vie, vers 1593-94[1]. Il s'agit d'un tableau cintré dans sa partie supérieure. Une grande ligne en « Z » partant des pieds du Christ, passant par la tête de Joseph d'Arimathie, puis par le corps de la Vierge, avant de se poursuivre vers le Calvaire, réunit ainsi les trois plans et incite à une méditation douloureuse sur la destinée humaine. Reprenant une composition similaire, le tableau de Turin offre une dimension plus modeste et abandonne le cintre sommital ; sa base est légèrement raccourcie. En outre, les anges apparaissant au-dessus de la tête de la Vierge hors des nuées déchirant les ténèbres, sont absents sur la grande version. Comment les religieux se sont-ils procurés cette toile ? Les sources sont muettes. Nous savons cependant qu'une *Notre-Dame du Bon-Remède avec saint Joseph et saint Gratien* sur panneau de bois ornait l'autel de gauche et que l'autel de droite représentait les deux fondateurs de l'ordre. Ces deux tableaux furent remplacés par une *Institution du Saint-Sacrement* et un *Lavement des pieds* que Félix Cervetti (XVIIIe siècle) exécuta en 1751.

La seconde église trinitaire de Turin possédait aussi trois autels. Le maître-autel représentait *Saint Michel Archange* peint par Camillo Procaccini († 1629) devant lequel était placé un *Crucifix* en bois polychrome, dû au ciseau de Carlo Giuseppe Plura (1655-1737). L'autel de droite était occupé par un groupe sculpté de Ignazio Perucca († vers 1780) montrant la *Vierge et saint Jean l'Evangéliste*. Le troisième autel, celui de gauche, offrait une image de la *Vierge et les âmes du Purgatoire*, œuvre de Carlo Francesco Nuvolone (1608-1661). Hormis Perucca, natif de Turin, les trinitaires firent appel à des artistes originaires d'autres régions : Bologne (Procaccini), Crémone (Nuvolone) et Lugano (Plura et Bonvicini).

Par ailleurs, la mosaïque des Cosmate continuait d'inspirer les artistes qui travaillèrent pour l'ordre aux XVIIe et XVIIIe siècles. L'entrée du couvent de Saint- Charles-aux-Quatre-Fontaines, située via del Quirinale, est ornée d'une peinture ovale reprenant la composition médiévale en assouplissant quelque peu les lignes. Elle fut vraisemblablement exécutée au moment de l'achèvement de la façade, en 1667. Elle inspira également une peinture sur cuivre que nous étudierons plus loin. Bien différent, en revanche, fut le succès du thème de la vision de Jean de Matha traité par Giacinto Calandrucci (1646-1707)[2], à la fin du XVIIe siècle. Nous présentons ici quelques œuvres nous semblant parfaitement révéler l'influence de Calandrucci, artiste dont il reste à reconstituer la biographie.

Le Département des arts graphiques du Louvre conserve les trois dessins de Calandrucci[3]. Celui qui nous intéresse ici appartenait à la collection Kaïeman. Il fut mis en vente en 1858 sous l'intitulé : *Un saint intercédant pour la délivrance de deux prisonniers*. Il porte aujourd'hui un titre plus exact : *Étude pour la vision de Jean de Matha*. Tenant compte de la modification iconographique qui remplaçait le Christ par un ange, Calandrucci libéra complètement la

---

[1] *Tintoret* (Tout l'œuvre peint), Paris, Flammarion, 1971, p. 133 et planche LXII.

[2] La biographie de ce peintre reste à faire. Giacinto Calandrucci naquit à Palerme en 1646 et mourut dans la même ville en 1707. À Palerme, il reçut l'enseignement du peintre et graveur palermitain Pietro del Po (vers 1610-1692). Après avoir collaboré avec Carreca à la réalisation de fresques dans l'église Saint-Joseph des Théatins de Palerme, il se rendit à Rome à l'âge de vingt ans pour y étudier. Dans la ville éternelle, Calandrucci rejoignit l'atelier de Carlo Maratta (1625-1713), peintre d'histoire et graveur, dont il devint un imitateur réputé. Calandrucci fut l'élève le plus âgé de Maratta et sans doute aussi le plus doué. Un Calandrucci (mais s'agit-il de Giacinto ?) peignit le plafond de *Santa Maria dell'Orto* à Rome en 1703. Peu d'œuvres de lui nous sont parvenues signées.

[3] Legrand (C.) et Ormesson-Peugeot (D. d'), *La Rome baroque de Maratti à Piranèse*, cat. exp., musée du Louvre, Paris, RMN, 1990, p. 76. Ces dessins étaient destinés à la gravure. L'artiste a exécuté deux autres dessins. L'un concernant Félix de Valois ne semble pas localisé. Il est connu par les estampes. Un autre dessin, conservé dans les archives de l'église Saint-Jean de Bruxelles (Belgique), représente Simon de Rojas. Nous reviendrons plus loin sur ce dernier dessin.

composition qui perpétua le carcan esthétique roman jusqu'au XVIIe siècle. Giacinto Calandrucci donne un souffle de vie aux trois personnages, tandis que Jean de Matha conserve une attitude figée laissant supposer l'acceptation de son destin. Paradoxalement, le mouvement donné aux personnages de la vision lui est facilité par la position de Jean de Matha. Il n'est plus représenté célébrant sa première messe, mais debout, presque sur le même plan, devant les trois personnages qui le regardent. Au second plan, on remarque une seconde tête d'un personnage barbu, peut-être celle de Félix de Valois, explication pouvant se justifier par la présence, sous les pieds de l'un des captifs, d'une couronne renversée. À cette étude nerveuse fit suite un dessin préparatoire à la gravure, mis en volume par un savant jeu de hachures. Il faut sans doute aussi rajouter à ces deux œuvres le portrait de Simon de Rojas que nous avons évoqué plus haut, ce que la dimension des feuilles peut justifier. La grande proximité des poses prêtées, inclinaison de la tête et bras, à Jean de Matha et à Simon Rojas militent également en ce sens.

➔ 51.
Giacinto Calandrucci, *Saint Simon Rojas*, 1695 ?, fusain et pierre noire, Bruxelles, église Saint-Jean.
© IRPA/Bruxelles.

Il nous faut maintenant élucider la date de création de ces dessins. La croix pattée présente sur le costume de Jean de Matha laisse supposer une commande émanant uniquement des chaussés ou réformés. Après avoir occupé provisoirement le couvent de Saint-Denys-l'Aréopagite, ces derniers étaient revenus à Rome dès 1694 pour y négocier une nouvelle installation. Elle deviendra effective lorsque le pape Clément XI (1700-1721) leur donna l'église *Santa Maria delle Grazie alle Fornaci*, en 1720. Calandrucci exécuta donc la série de dessins à cette époque. En effet, dès 1695 des ouvrages parurent ornés d'estampes gravées à partir de ces dessins, les unes par Benoît Farjat, les autres par Gérard Scotin le Vieux[1]. Chacun de ces deux artistes interpréta le dessin original selon son talent, fidèle pour le premier, plus raide pour le second.

La gravure de Benoît Farjat d'après le dessin de Giacinto Calandrucci a été très largement diffusé. Il s'agit vraisemblablement d'une l'une des œuvres les plus abouties de l'artiste[2]. L'interprétation de Gérard Scotin le vieux (1643-1715) apparaît moins maîtrisée que celle de Farjat. Par ailleurs, chaque artiste apporta ses propres ajouts au dessin de Calandrucci. Farjat insère une barrette au pied de Jean de Matha et des personnages étendus à l'arrière-plan, tandis que Scotin choisit seulement de placer une hampe, frappée des armoiries et de la devise de l'ordre, dans la

---

[1] Né à Anvers, ce graveur, fils d'un sculpteur, fut élève de François de Poilly le vieux dont il imita le style. Il grava, entre autres, des sujets religieux d'après des artistes français et italiens.

[2] Gady (Bénédicte), « La gravure d'interprétation comme art et critique d'art. La peinture romaine contemporaine selon Benoît Farjat, Nicolas Dorigny et François Spierre », *Nouvelles de l'Estampe*, mars-avril 2005, n°199, p. 11-12 et surtout Pommier (Henriette), « Benoît Farjat, graveur italien d'origine lyonnaise (1645-1646 ?-1724) », *Nouvelles de l'estampe*, n°147, juillet 1996, p. 13-24. L'auteur fournit également un catalogue des œuvres gravées complétant l'inventaire du fonds français. Il aurait vraisemblablement suivi l'enseignement de Guillaume Chasteau. Taille-doucier, il se spécialisa dans la gravure d'interprétation dont aucun original ne nous est parvenu. En 1672, il se rendit à Rome conjointement avec plusieurs artistes dont Noël Coypel, Pierre Monnier ou Charles Pœrson. Il interprétera les œuvres de peintres romains tels que Pietro Locatelli ou Carlo Maratta, ou de peintres venant d'autres régions italiennes, comme GioVanni Battista Gaulli de Gênes, ou Benedetto Luti de Florence. C'est à cette occasion qu'il fit connaissance de Giacinto Calandrucci, natif de Palerme, dont il était le contemporain. Il grava aussi sept planches d'après des artistes français dont Coypel et Pœrson, mais également d'après Pierre Mignard qui avait peint le tableau du maître-autel des trinitaires de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines.

main droite du saint. Le costume varie aussi légèrement. Farjat représente le saint revêtu du manteau de ville, tandis que Scotin se contente de lui faire porter l'habit ordinaire qui avait cours à l'intérieur des couvents.

Le succès de ces estampes est incontestable. Il reflète la grande diffusion des ouvrages qui les contenaient, car plusieurs tableaux s'en inspirent fidèlement. Les différents lieux de conservation montrent que les commanditaires pouvaient être soit les couvents eux-mêmes, soit des confréries travaillant avec l'ordre. Tous ces tableaux sont anonymes et de taille variée. L'un d'entre eux, de grande dimension, se trouve dans l'église paroissiale de Faucon (Alpes-de-Haute-Provence). Sur ce tableau, l'artiste a apporté quelques modifications, comme la présence de la mitre et du bâton épiscopal, aux pieds du saint. Ce tableau fut commandé par une confrérie installée dans le village de Faucon, dès 1644, et qui fut aussi à l'origine de la venue des religieux dans la vallée.

Une autre copie est conservé au couvent de Livourne déjà évoqué. Les dimensions plus petites que le tableau de Faucon ne permirent sans doute pas à l'artiste de modifier le parti qui lui était fourni par l'estampe de Farjat. La présence de ce tableau à Livourne, et sans doute aussi de l'estampe de Farjat, a peut-être influencé Giovanni Baratta pour le dessin du groupe du maître-autel et surtout pour celui de l'ange. En effet, Baratta abandonna la rigidité de la composition qui prévalait jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Cette liberté dans la composition se retrouve aussi dans le tableau qui décorait l'ancienne église du couvent d'Arles. L'*Ange entre les deux captifs* est très vraisemblablement un tableau exécuté durant la première moitié du XVIIIe siècle. L'esclave maure semble avoir été directement inspiré de celui qu'avait créé Calandrucci. La position que lui fait adopter l'artiste ne se justifie pas puisqu'il ne regarde aucun des personnages qui l'accompagne.

Inversement, les captifs accompagnant traditionnellement Jean de Matha peuvent être représentés près de Félix de Valois exécutée par Gérard Scotin d'après le dessin de Giacinto Calandrucci en offre un bon exemple. Ainsi, la contamination iconographique aboutissant à la confusion des symboles s'observe-t-elle à l'intérieur de la sphère réduite d'une même congrégation comme dans l'ensemble du monde catholique.

Giacinto Calandrucci exécuta un autre dessin, très délicat dans son exécution et beaucoup plus élaboré que les précédents, représentant Simon de Rojas en extase devant une représentation de la Vierge que lui tend un angelot. Le religieux prononce un « Ave Maria » annonciateur de la création de sa confrérie. Ce dessin connut également un grand succès par la gravure.

On le voit, l'action et la vie de ce ministre seront très tôt consignées, ce qui permettra de bâtir très rapidement une légende destinée à pérenniser sa mémoire. Toutefois, aucun élément iconographique ne permet de le reconnaître avec certitude. L'épisode de la Vierge remettant sa ceinture à Simon de Rojas est le plus souvent reproduit. Il semble donc être l'élément à prendre en compte comme schéma iconographique permettant de reconnaître ce saint. Notons, toutefois, que la ceinture de la Vierge est un symbole partagé avec d'autres saints ou bienheureux.

Les artistes français

Les œuvres commandées par les religieux aux artistes français, contrairement aux productions des pays flamands, ne connurent pas un succès international. Cela tient peut-être à l'absence d'estampes reproduisant le décor de ces couvents réédifiés après leur destruction presque totale. En effet, si Anvers possédait à la fois des ateliers de peintres et de graveurs, la France disposait de plusieurs centres souvent éloignés les uns des autres. De plus, Anvers, possession espagnole, était au service d'une idéologie, celle de la Contre-Réforme. Pour la plupart des sites, il faut se référer aux descriptions anciennes pour connaître le décor des églises. Malgré des travaux confiés à des

artistes de renom, il n'est pas aisé de déceler des influences ou des emprunts entre les membres d'une même école.

Malgré la forte présence trinitaire en Provence, peu d'œuvres survécurent aux destructions. L'église paroissiale de Lambesc conserve le tableau qui ornait autrefois le tableau du maître-autel du couvent de ladite ville. Il est dû à Nicolas Mignard (1606-1668)[1]. Il est étonnant de remarquer que son frère cadet, Pierre (1612-1690), peignit le maître-autel du couvent de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. Un rapprochement formel peut d'ailleurs être fait entre ces deux tableaux, reprenant la même composition qui isole le monde terrestre des cieux. Les gestes des protagonistes offrent aussi des similitudes surprenantes.

Pierre Mignard avait exécuté, en 1641, une *Annonciation* de composition ovale, aujourd'hui non localisée, qui impressionna fortement Borromini. Le tableau du maître-autel de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines ne coûta que cent dix écus à la communauté, somme très inférieure à ce que demandaient d'autres artistes, estimant le travail à cinq cents écus. Le contrat de Pierre Mignard, daté du 21 juin 1645, précise que l'exécution finale sera conforme au dessin présenté aux religieux et qu'il prendra en charge toutes les dépenses concernant l'achat des couleurs et des « autres choses nécessaires »[2]. Le travail de Mignard fut estimé à un peu plus de trois cents écus. La dévotion particulière de l'artiste envers saint Charles Borromée, à qui était dédiée l'église trinitaire, explique pourquoi il accepta ces conditions si défavorables pour ses finances. L'exécution du tableau du maître-autel requerra une haute technicité de la part du peintre car il s'agit d'une fresque à l'huile appliquée sur une paroi concave.

Ce tableau montre les deux fondateurs entourant saint Charles Borromée, tout trois en oraison devant le Trône de grâce. L'influence de ce tableau semble se retrouver en Europe centrale où l'on trouve une estampe datant de 1750 et sur laquelle les fondateurs sont placés dans des positions quasiment identiques.

De nombreux artistes réputés travaillèrent à la réalisation des grands retables dont la Provence se couvrit durant le XVIIe siècle[3]. L'un des plus connus fut Jean Daret, né à Bruxelles (1615-1668), qui, on l'a vu, exécuta un petit dessin représentant un *Petit trinitaire de la réforme*, plus précisément un jeune trinitaire déchaussé[4]. Plus tard, un autre artiste réputé né en Catalogne, mais travaillant à Marseille, Michel Serre (1658-1733), continua de s'illustrer dans le même registre que Jean Daret[5]. Michel Serre n'exécuta qu'un seul tableau pour les déchaussés du couvent de la cité phocéenne : *La Vierge à l'Enfant, saint Jean de Matha et saint Félix de Valois*[6]. Ce tableau, non daté, a subi une malencontreuse restauration au XIXe siècle : il fut agrandi à cette occasion, et les croix rouges et bleues furent remplacées par des croix blanches.

La région de Toulouse constituait l'un des grands centres artistiques du XVIIe siècle, Paris mis à part. En effet, les ateliers de peintres connurent un grand développement à Toulouse, du XIIIe

---

[1] *Mignard d'Avignon (1606-1668)*, cat. exp., Palais des Papes, Avignon, 25 juin-15 octobre 1979, p. 175.

[2] Scalia (G.) et Parisi (C.), « Pierre Mignard à Rome : un testament ignoré et d'autres sources inédites », *Pierre Mignard « le Romain »*, coll. Louvre, conférences et colloques, Paris, La documentation française, 1997, p. 33.

[3] Les églises urbaines de la Provence occidentale commencèrent à être dotées de retables entre 1630 et 1650, phénomène qui s'étendit au reste de la province, même dans les villages, durant les décennies suivante, soit entre 1670 et 1730.

[4] Il peignit notamment de nombreuses représentations du purgatoire qui ornèrent les églises de la région d'Aix-en-Provence entre 1640 et 1660.

[5] Vovelle (Michel), *op. cit.*, p. 129 et 143.

[6] Homet (Marie-Claude), *Michel Serre et la peinture baroque en Provence*, Marseille, Édisud, 1987, p. 53, n°82C, p. 125.

siècle jusqu'à la Révolution. À cela deux raisons furent mises en évidence par Paul Mesplé[1]. La première prit naissance dans le renouvellement des capitouls, nom donné aux magistrats toulousains depuis 1295, qui accompagnait une représentation figurée des nouveaux élus. La seconde naquit de l'expansion des nombreuses institutions religieuses invitées par les autorités à combattre la propagation des hérésies dans la capitale languedocienne. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, le rayonnement de cette école, qui regroupait à la fois des peintres et des sculpteurs, s'étendit jusqu'aux contreforts du Massif Central et sur les rives de la Méditerranée[2].

La communauté de Castres fit régulièrement appel aux artistes toulousains, mais aucune des œuvres qui leur furent commandées ne semble avoir survécu aux désastres de l'histoire[3]. En revanche, les archives conservent parfois le nom des artistes. Le sculpteur Pierre Mercier (actif à Toulouse de 1655 à 1680) fut appelé en 1667 pour ériger le portail du couvent. On y observait les armoiries de l'ordre sculptées en ronde-bosse, ainsi qu'un riche décor sculpté. Ce Pierre Mercier était issu d'une famille qui pratiquait le même métier à Toulouse depuis le début du siècle. Il s'était déjà fait remarquer pour la sculpture des armoiries placées au-dessus des portraits des capitouls (1655), puis pour celles du roi associées à celles des capitouls, qui ornaient la place du Pont-Neuf (1659)[4]. Collaborateur de Gervais Drouet (1610-1673), il participa à de nombreux travaux d'architecture d'après les modèles fournis par son maître.

Des peintres toulousains, parfois restés méconnus, travaillèrent aussi pour le couvent de Castres. L'un d'entre eux fut François dit « de Toulouse » (XVIIe siècle) qui aurait exécuté en 1633 une *Sainte Catherine* et une *Sainte Agnès*, destinées au chœur de l'église. En 1661, il fut contacté pour peindre l'*Institution de l'ordre des Trinitaires*, destinée au maître-autel. Qui était ce François « de Toulouse »? Faut-il le rapprocher de la famille de peintres originaires du Puy-en-Velay qui travaillèrent aussi dans les régions du midi toulousain ? Trois des membres de cette famille, Jean François (1580-avant 1655), son frère Guy (avant 1578-1650) et le fils de ce dernier, Jean François II († 1684), laissèrent un nom dans la région[5]. Celui-ci aurait donc pu être l'auteur de ces tableaux. Un autre artiste, difficilement identifiable, n'est connu que par son nom ou son surnom, Bourguignon (XVIIe siècle). On lui confia l'exécution d'un *Saint Roch* (1663).

En revanche, nous sommes mieux renseignés sur Guillaume Challiou (actif à Toulouse pendant le premier tiers du XVIIIe siècle)[6]. Cet artiste avait peint l'un des tableaux votifs du Moulin du Château, situé rue Boulbonne[7]. On sait aussi qu'il avait été contacté, sans doute en 1715, pour exécuter le décor peint du plafond à l'italienne de la chapelle des Pénitents blancs[8]. Il proposa une *Naissance du Sauveur* qui fut rejetée par délibération, le 30 novembre de la même année. Nous pouvons apporter un document inédit à la connaissance de Guillaume Challiou. En effet, les

---

[1] Mesplé (Paul), « Une école de peinture provinciale française au XVIIe siècle, l'école de Toulouse », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1949, p. 187-212.

[2] Les sculpteurs toulousains ont été étudiés dans le cadre d'une exposition *L'âge d'or de la sculpture. Artistes toulousains du XVIIe siècle*, cat. exp., Musée des Augustins, Toulouse, 1996.

[3] Le couvent de Toulouse, fondé en 1219, qui changea d'implantation dans la ville, dut, sans nul doute, faire appel aux artistes de la ville. Sa destruction et l'impossibilité d'obtenir la communication des archives de l'établissement ne permettent pas de répondre, aujourd'hui, à cette question.

[4] *Idem*, p. 156.

[5] Cf. Mesplé (P.), op.cit., p. 187-212.

[6] Un Philibert Challiou (actif durant la seconde moitié du XVIIe siècle) était sculpteur et peut-être parent avec Guillaume.

[7] Mesuret (Robert), *Évocation du vieux Toulouse*, Paris, éd. de Minuit, 1960, p. 445.

[8] Le décor sculpté de cette chapelle avait été confié à Marc Arcis (1655-1739) pour mettre en valeur l'autel (disparu) conçu par Gervais Drouet, Cf. *L'âge d'or de la sculpture, ... op. cit.*, p. 175.

Archives départementales du Tarn conservent une lettre destinée au ministre du couvent de Castres, écrite de sa main. Datée du 28 mai 1706, l'artiste annonçait au père Gaugy la livraison d'une *Descente de Croix* et l'envoi d'une esquisse pour une *Sainte Famille* que le ministre devait approuver avant son exécution définitive[1]. Auparavant, une esquisse de la *Descente de Croix* avait également été soumise au ministre. Voici le texte de cette missive[2] :

« À Toulouse le 28 mai 1706

Mon révérend père,

Je vous envoie le grand tableau de la *Descente de Croix* comme vous souhaitez, par le voiturier. Ainsi que Monsieur Maynié me l'a dit, je l'ai bien roulé, enfin je lui ai remis bien conditionné. Vous me marquez être un peu content mais non pas tout a fait. Que vous n'ayez vu ledit tableau, c'est ce que je souhaite et vous verrez que votre argent n'est pas mal employé. Et pour vous contenter tout à fait, il faut achever la *Sainte Famille* que je tâcherais de faire dans peu de temps. Je vous envoie l'esquisse afin que vous puissiez voir que le tableau est conforme à votre quittance. Vous me parlez de deux tableaux pour lesquels il faut faire des esquisses. Je les ferais quand vous voudrez. Je suis bien redevable de vos bontés. Je tâcherais de vous témoigner ma reconnaissance puisque je suis avec tout l'attachement possible,

Mon révérend père

ma femme vous
assure de ses respects.

Je vous prie de me renvoyer
l'esquisse de la *Descente de Croix*
Je reçois demain, de Monsieur Maynié, la somme
de trente-six livres. »

Votre très humble [et]
très Obéissant Serviteur,
G. Challiou

Ce texte est intéressant à plus d'un titre. Il confirme l'utilisation de l'esquisse soumise au ministre du couvent pour approbation définitive avant d'être retournée à l'artiste. Il est rare, en effet, que l'on connaisse le sort réservé aux esquisses récupérées par les artistes. Cette procédure permettait à l'homme d'église d'exercer son contrôle sur les images placées devant les yeux des fidèles[3]. Les esquisses des deux tableaux n'ont pas encore été repérées à ce jour. En raison de leurs dates d'exécution, ces deux toiles sont donc à verser au nombre des œuvres de jeunesse de Guillaume Challiou.

Le décor des églises résultait souvent de dons perpétuant la tradition médiévale. Des archives inédites nous permettent de mieux connaître le décor de l'église de Châlons-en-Champagne. L'autel

---

[1] H 554, liasse, Archives départementales du Tarn.

[2] Texte transcrit par l'auteur.

[3] Une situation identique se retrouve en Espagne. Cf. Brown (Jonathan), *Images et idées dans la peinture espagnole du XVIIe siècle*, éd. angl. 1978, Paris, Gérard Montfort, 1993, p. 83-85.

de Notre-Dame du Remède, consacré le Jeudi saint de l'année 1712 (24 mars), résultait d'un don de Jean-Baptiste Vaubrel, conseiller du roi au Présidial. Ce personnage avait demandé à être enterré devant cet autel, dans le caveau où son fils reposait[1]. Si nous ne connaissons pas les modalités de la commande de cette statue ni le nom de l'artiste qui était chargé de son exécution, en revanche, les Archives départementales de la Marne conservent deux lettres inédites de Jean Dedieu (1652-1727), sculpteur qui travailla à Versailles, intéressant une autre œuvre. Cet échange de missives nous renseigne sur les liens qui existent entre le sculpteur et le ministre du couvent, tous deux natifs d'Arles. Les textes relatent l'exécution et le transport d'une Vierge à l'Enfant[2] :

« A Paris, ce 13 mai 1711

Mon Révérend Père,

J'ai reçu votre obligeante lettre dont je vous suis très redevable et vous en rend mille grâces. Je suis ainsi ravi d'avoir à satisfaire un si célèbre compatriote et de bien assurer votre révérence que je ferai tout de mon mieux et que votre révérence en sera content. Et je me restreindrai à vous faire la figure de la Vierge d'un bloc de six pieds de haut où sera compris son socle de cinq pouces de hauteur de la pierre que vous fournirez débarquée à terre sur le port à Paris, qui est semblable à la pierre de Tonnerre pour le prix de quatre cent vingt-cinq livres tant pour les façons que le port de la pierre depuis le bord de la rivière à Paris jusqu'à mon atelier et que je débarquerai à mes frais et la ferai conduire et embarquer sur le même port à Paris pour la susdite somme de quatre cent vingt-cinq livres vous assurant que je mettrais beaucoup plus de "*illisible*" à faire votre Vierge et l'Enfant que je n'en mis à deux figures de six pieds de pierre de St. "*illisible*". Que donc j'ai six cents livres pour mes façons ne me mettant dans un charroi ni de les sortir souvent de mon atelier, votre Révérence en pourra savoir la vérité si elle vient à Paris dont j'en aurai beaucoup de joie. Sa Révérence verra bien la grande différence qu'il y a dans la pierre que je travaille et celle de Tonnerre qui est bien plus dure et que je finis comme le marbre et que par conséquent l'occupe bien une autre longueur de temps, c'est tout ce que je puis faire pour le prix que j'ai l'honneur de vous demander. Si vous le trouvez à propos il faudra que ladite pierre ait six pieds de hauteur, trois pieds de largeur et deux pieds trois pouces d'épaisseur et si vous voulez que la figure seule ait six pieds, ce qui me sera égal, il faudra que le bloc ait six pieds et six pouces de longueur. Monsieur Parizot et moi nous nous sommes mis d'accord pour qu'il m'envoie le plan de l'endroit où elle oit être mise et de quel côté il faut que le principal regard de la Vierge fut tourné afin que j'informe le projet convenable au lieu où elle sera. J'attendrai les ordres de votre Révérend avec lesdites raisons et dessins comme étant avec un profond respect.

Votre très humble et très soumis et affectionné serviteur,

De Dieu »

Cette lettre nous renseigne sur l'acheminement de la matière première qui arrive par voie fluviale, sur les possibilités offertes au commanditaire par rapport au prix proposé, et sur la finition

[1] Doc. 49 H 6/68, Archives départementales de la Marne.

[2] Doc. 49 h 6/63 et 49 h 6/66, Archives départementales de la Marne. Les deux lettres sont transcrites par l'auteur.

que donnera l'artiste à la pièce. L'exécution de la statue dura un an et demi, comme en témoigne la seconde lettre qui parle de son transport vers Châlons-en-Champagne :

« A Paris, le 21 novembre 1712

Mon Révérend Père,

Je me donne l'honneur d'écrire à votre Révérence qu'ayant et longtemps en suspend à attendre vos ordres sans oser m'écarter de Paris, j'ai ce matin cherché Monsieur Barbier pour me tirer de "*illisible*" lequel m'a assuré que votre Vierge doit arriver à bon port et ainsi qu'elle serait bien posée dans la niche. J'en suis ravi et je souhaite que votre Révérence et ceux qui s'y intéressent en seront bien contents. J'attendrais votre ordre sur ce sujet avec impatience et votre ordre à qui vous souhaiterez que je remette « votre pied de Roi (?) » comme aussi votre Robe que le Révérend Père Vaillant m'avait remis pour vous l'apporter en me chargeant de ses compliments et ses très humbles respects et moi pareillement qui prends la liberté de me dire mon Très Révérend Père,

votre très humble et très affectionné serviteur,

De Dieu »

La statue fut bénie le 29 novembre 1712, huit jours après l'envoi de cette lettre[1]. La trace de l'œuvre se perd après la Révolution française. Néanmoins, ces documents sont à prendre en compte pour une meilleure connaissance de Jean Dedieu qui travailla à la décoration du Château de Versailles.

L'influence d'autres foyers artistiques étrangers à la France fut-elle perceptible sur les œuvres décorant les couvents trinitaires ? Si nous savons que de nombreux autels étaient décorés de tableaux représentant des rachats de captifs (Castres, Arras, Paris, etc.), les descriptions anciennes ne permettent pas cependant de déterminer une influence esthétique particulière. Un autre grand centre de production artistique fut l'Italie où nos religieux reprirent pied au XVIe siècle. Saisirent-ils cette occasion pour commander des œuvres remarquables ?

La canonisation du saint fut sans doute à l'origine de la diffusion des épisodes marquants de sa vie par des artistes qui n'avaient qu'un lien très éloigné avec les Trinitaires. Un dessin inédit, appartenant à une série exécutée par Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) et acquise en 1986 pour le département des Arts graphiques du musée du Louvre, en offre un exemple intéressant. Il représente *Jean de Matha rachetant des captifs aux Maures*. Nous supposons qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse. En effet, le décor, la mise en scène mêlant une architecture laissant apercevoir le ciel et le rideau du premier plan ou le drapé des costumes des personnages renvoient à l'esthétique rococo.

Oudry, plus connu pour ses tableaux animaliers, peignit plusieurs scènes religieuses durant cette période. En 1704, il fut reçu à l'Académie de Saint-Luc, avec un *Saint Jérôme en buste*, aujourd'hui disparu. En 1717, il fut agréé par l'Académie royale avec une *Adoration des rois mages*. Mais c'est dans son apprentissage qu'il faut rechercher son intérêt pour les Trinitaires. En effet, en 1704, durant neuf mois, Oudry fut le disciple de Michel Serre, peintre qui travailla pour le

[1] Pièce 49 H 6/69, Archives départementales de la Marne.

couvent de La Palud[1]. C'est peut-être à cette époque qu'Oudry connut les religieux et leur mission et qu'il exécuta ce dessin.

Nous avons vu que les estampes circulaient facilement au sein de l'ordre, facilitant l'adoption de modèle mis en place par des écoles ou des artistes variés. Un portrait peint, conservé au Prado, illustre l'influence française sur la création ibérique. Il s'agit d'une toile en très mauvais état, qui nous restitue les traits de Francisco Ramiseo[2]. Malgré l'usure de la couche picturale, il est possible de reconnaître certains détails, comme, dans le registre supérieur, l'ange de la vision entre Jean de Matha et Félix de Valois, tous deux revêtus du costume des religieux espagnols, ou encore lire le titre du livre, la *Vida de san Roberto* de Caneres Burgo, que le modèle tient de la main droite.

La mise en page de ce portrait, différente du schéma classique déjà évoqué associant la position assise aux ecclésiastiques, copie celle que Michel Lasne avait créée pour le ministre général Louis Petit en 1630. En effet, la position des corps dans l'espace est identique : les deux personnages sont représentés à mi-corps et les gestes esquissés par les mains sont semblables dans les deux cas. En revanche, la barrette portée par Louis Petit est remplacée par la Trinité sur le tableau espagnol et le décor a été légèrement modifié. Ce rapprochement souligne l'importance des gravures qui circulaient facilement au sein de l'ordre.

L'Autriche et la Pologne

On a vu combien l'idéal borriminien survivait dans les églises de Bratislava et de Kiscelli à travers un mode d'expression original. La volonté de reproduire Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines s'exprimera aussi à travers le sujet du tableau du maître-autel. À Rome, Pierre Mignard avait exécuté un *Saint Charles Borromée, saint Jean de Matha et saint Félix de Valois en présence de la Sainte Trinité*[3]. Le choix de représenter saint Charles Borromée se concevait parfaitement pour une congrégation nouvelle qui s'inscrivait dans le droit fil réformateur du concile de Trente ; il s'imposait moins en Europe centrale, cent cinquante ans environ après la mort de ce personnage. À Bratislava, pour imiter Rome, il fut donc commandé un tableau mettant en scène les fondateurs et la Sainte Trinité.

Deux églises trinitaires possèdent aujourd'hui un maître-autel décoré d'un tableau reprenant ce thème : Bratislava et Trnava. Ils ont été peints par deux élèves de l'Académie de Vienne, respectivement Franz Xaver Karl Palko (1724-1767) et Franz Anton Maulbertsch (1724-1796). Les deux artistes y avaient suivi, comme Anton Schunko (vers 1710/20-1770) ou Josef Ignaz Mildorfer (1719-1775), le même enseignement[4]. Les œuvres produites par nos deux artistes, celles du second davantage que celles du premier, ont été bien étudiées dans le cadre des biographies, mais elles n'ont jamais à notre connaissance été comparées l'une par rapport à l'autre. Or, cette comparaison fait naître de multiples questions.

L'exécution du tableau du maître-autel de l'église de Bratislava, représentant *Saint Jean de Matha et saint Félix de Valois rachetant des captifs*, fut confiée à Franz Karl Xaver Palko. L'enfant naquit à Breslau (aujourd'hui Wroclaw, en Pologne), le 3 décembre 1724, dans une famille de

---

[1] Voir à ce sujet *Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1982-83.

[2] Le catalogue du Musée du Prado l'identifie comme un évêque dominicain. La présence de la croix pattée et de l'ange entre les deux captifs suffit à rétablir l'identification. Cf. *Museo del Prado, inventario general de pinturas*, t. II, *El museo de la Trinidad*, Madrid, Museo del Prado/Espasa Calpe, 1991, p. 457, n°1584.

[3] Caractéristiques : h/t, H. 3,89 ; l. 2,05. In situ.

[4] *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*, cat. exp., Museum Langenargen am Bodensee, Siegmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1994, p. 40.

peintres. Son père, Anton, s'était fait connaître dans la peinture de petits cabinets, et c'est auprès de lui que Franz Karl et son frère aîné, Franz Anton, suivirent leurs premières leçons. La famille quitta Breslau pour Vienne avant 1738, puis rejoignit Bratislava où son père, Anton, mourut en 1754.

Franz Karl entra comme élève à l'Académie de Vienne le 23 avril 1738. Il y obtint un premier prix pour une *Judith* aujourd'hui conservée au Musée Pouchkine de Moscou. Après ses études, Franz Karl rejoignit sa famille à Bratislava en 1745. Sa carrière prit alors un caractère international. Il séjourna à Dresde vers 1750. Le 11 mars 1752, il fut nommé peintre de la cour du roi de Saxe et de Pologne, Auguste III (1696-1733/1763). Il gagna Prague l'année suivante. Plus tard, il se fixa en Bavière, où il fut appointé comme peintre de la cour du prince électeur de Bavière, le 10 avril 1764. Toutefois, il ne semble jamais être allé en Italie, malgré l'influence vénitienne perceptible dans sa palette et l'ordonnancement de la composition dégageant clairement l'action des protagonistes, décelables dans le tableau qui nous occupe.

L'enseignement d'Antonio Galli-Bibiena, dispensé à l'Académie de Vienne, incita Palko à se destiner au métier de décorateur de théâtre. L'attribution du *Saint Jean de Matha et saint Félix de Valois rachetant des captifs* à Franz Xaver Karl Palko revint à J. M. Korabinszki, malgré l'absence d'une documentation pertinente qui ne put être réunie à l'époque. Il fallut attendre Edward A. Maser pour donner corps à cette affirmation[1]. C'est très vraisemblablement entre 1745 et 1750 que Palko l'exécuta. Le tableau est également connu par deux études préparatoires, l'une signée et conservée à l'Art Institute de Chicago[2], et l'autre à la Slovenskej Narodnej Galérie de Bratislava[3]. Toutefois, malgré la taille sensiblement identique de ces deux tableaux, de nombreux détails les différencient, ce qui laisse supposer plusieurs étapes avant l'exécution définitive[4]. Peut-on rétablir la chronologie de l'exécution des trois toiles ?

On a vu que la fabrication du maître-autel fut achevé en 1747, or à cette date le tableau n'était vraisemblablement pas terminé. À cette époque (1746-1747), Palko et Bibiena travaillèrent ensemble à l'exécution de deux tableaux pour la salle des fêtes de Keszthely[5]. La composition et le traitement de la lumière perceptibles dans le tableau de Palko laissent entrevoir l'influence d'Antonio Galli-Bibiena. L'arrière-plan montre un paysage influencé par le décor de théâtre, trahissant aussi l'enseignement du maître. La trouée de lumière éclairant l'arrière-plan du tableau participe à la fonction architecturale du bâtiment en attirant le regard du fidèle vers le maître-autel pour le rediriger en direction de la voûte grâce à la composition verticale des niveaux de personnages. La Sainte-Trinité couronnant la scène constitue un écho au Saint-Esprit peint au centre du lanternon.

Jusqu'aux recherches d'Edward Maser, la version de Chicago était attribuée à Giambattista Piazzetta (1682-1754), en raison de sa coloration vénitienne : prédilection pour les couleurs sombres et clair-obscur dramatique. Or, cette influence italienne s'explique par la collaboration de Franz Karl Palko avec Galli-Bibiena[6]. Si l'on examine la version de Bratislava, on remarque des différences par rapport à celle de Chicago. La technique et le format de la toile de Bratislava

---

[1] Maser (E. A.), « A modello …. », *op. cit.*, p. 117-126.

[2] Huile sur toile, H. 0,939 ; L. 0,47, inv. 1966-550.

[3] Vers 1745, huile sur toile, H. 0,795 ; L. 0,503, inv. n°0-1082.

[4] Ces trois toiles ont donné lieu à plusieurs articles. cf. Garas (Klara), « Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts die Malerfamilie Palko », *Acta Historiæ Artium*, t. VII, fasc. 3-4, Budapest, 1961 p. 229-250 ; Garas (Klara), « Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko », *Bulletin du Musée hongrois des beaux-arts*, 1971, n°37, p. 65-85 ; Maser (E. A.), « A modello ... », *op. cit.*, p. 117-126.

[5] Aujourd'hui au Szépmüvészeti muzeum de Budapest. Il s'agit d'un *Banquet d'Hérode* et d'un *Christ guérissant la femme hémoroïsse*. Cf. *Baroque art in central Europe. op. cit.*, p. 154-155.

[6] Garas (Klara), « Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko », *Bulletin du Musée hongrois des beaux-arts*, 1971, n°37, p. 65-85.

permettent de la considérer comme un bozzetto. Sur celui-ci, la femme, assise aux pieds de Jean de Matha, lui embrasse la main droite avec laquelle il relève un pan de sa bure en la froissant[1], alors qu'elle se prosterne au pied du saint sur la version de Chicago. De même, le Turc, accoudé à la table devant Félix de Valois, laisse pendre négligemment son bras droit sur sa jambe droite, alors que sur la version de Chicago, la main droite est posée sur la cuisse droite, faisant saillir le coude. Le sommet de la tour apparaissant au second plan est positionné au niveau de la jambe droite de l'ange, alors qu'il remonte plus haut sur la version de Bratislava, ce qui s'explique par la présence d'une architecture fermée par une grille, supprimée sur la version de Chicago. Toujours sur le bozzetto, le Christ tient la croix des deux mains.

➔ 52.
Joseph Piltz (d'après Franz Xaver Karl Palko), *Saint Jean de Matha et saint Félix de Valois rachetant les captifs* (détail), vers 1752/58, Cracovie, voûte de l'ancienne église des Trinitaires.

Revenons au tableau de Chicago. L'artiste change résolument de parti puisque l'arrière-plan est baigné d'une douce lumière trahissant une influence vénitienne, comme l'avait fait remarquer Klara Garas[2]. En outre, la toile cintrée indique un état plus élaboré que ne l'est la version de Bratislava. Enfin, les modifications apportées au bozzetto et perceptibles sur la version de Chicago sont reprises sur le tableau du maître-autel. Toutes ces comparaisons nous permettent de restituer les différentes étapes suivies par l'artiste. Si de multiples détails sont repérables entre le bozzetto et les deux autres versions, la palette ne varie pratiquement pas.

Les observations mentionnées ci-dessus nous amènent ainsi à rétablir la chronologie suivante : bozzetto (Bratislava), modello (Chicago) et version définitive (Bratislava, ancienne église des Trinitaires). Si l'on retient la date de 1748 pour l'exécution de la version définitive, on peut proposer les années 1747/1748 pour celle des deux toiles préparatoires.

Le tableau de Franz Karl Palko connut un grand succès au sein de l'ordre en Europe centrale. En effet, Franz Leopold Schmittner (1703-1761) exécuta, à une date inconnue, une estampe représentant le maître-autel de l'église de Bratislava[3]. Cet artiste rencontra nécessairement Galli-Bibiena et Palko puisqu'en 1744, le registre d'inscription de l'Académie de Vienne le mentionne comme graveur depuis 1732[4]. Nous verrons plus bas que cette estampe, qui reprend exactement celle du maître-autel de Bratislava, inspira plusieurs artistes.

En suivant la voie proposée par Mignard et en lui donnant une expression tout à fait personnelle, Palko transforme l'iconographie des fondateurs, notamment celle de Jean de Matha, qui s'était difficilement affirmée depuis la création de l'ordre. Traditionnellement, Jean de Matha, parfois associé à Félix de Valois, est représenté face au Christ (ou à un ange) tenant deux captifs, un

---

[1] Les auteurs du catalogue *Franz Karl Palko (1724-1767), Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik*, Salzburger Barockmuseum, Salzburg, 1989, p. 38, ne confondent pas les deux fondateurs. En effet, Félix de Valois, plus âgé que Jean de Matha, est traditionnellement représenté portant les cheveux blancs ; il fait donc face au Turc assis à sa table. Les mêmes auteurs considèrent la version de Chicago comme une esquisse, sans faire référence à la toile de Bratislava.

[2] Garas (K.), « Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko », *op. cit.*, p. 65-85.

[3] Maser (E. A.), « A modello …. », *op. cit.*, p. 117-126.

[4] Lützow (Carl von), *Geschichte der Kais. kön. Akademie der bildenden Künste*, Vienne, Carl Gerold et fils, 1877, p. 141.

blanc et un maure, enchaînés. Il s'agit de la transcription picturale de la vision qui se manifesta au fondateur lors de sa première messe, en janvier 1193. Cette iconographie continuera d'être diffusée par la branche chaussée. En choisissant de supprimer les éléments pouvant susciter des critiques, l'apparition du Christ ou de l'Ange, pour les remplacer par la représentation d'un des dogmes fondamentaux de l'Église catholique, la Sainte Trinité, les déchaussés s'inscrivaient dans la lignée des recommandations du concile de Trente. La composition de Palko marque donc bien une révolution iconographique au sein de l'ordre.

La série de Palko consacrée aux fondateurs de l'ordre en présence de la Sainte Trinité n'est pas la seule qui existe au sein de l'ordre. Il faut la rapprocher d'une autre exécutée par Franz Anton Maulbertsch, contemporain de Palko, artiste qui travailla à deux reprises pour les Trinitaires, à Trnava et à Óbuda. Il entra à l'Académie de Vienne de Vienne le 5 octobre 1739 et obtint le premier prix de peinture (*Malerfach*) le 6 novembre 1750. À Trnava, il s'agissait, là aussi, d'exécuter le tableau du maître-autel. Comme pour le tableau de Palko, il existe deux versions préparatoires : l'une au *Joanneum* de Graz, et l'autre au Musée des beaux-arts de Tours[1]. Il faut aussi mentionner l'esquisse conservée au Soproni Múzeum de Sopron (Hongrie), qui a donné lieu à une récente étude[2]. Plusieurs différences s'observent dans la position de Jean de Matha, ici agenouillé, dans le nombre d'esclaves, un seul figure, dans les gestes prêtés au Christ et à Dieu le Père.

Klara Garas consacra deux études importantes au tableau de Maubertsch[3]. Dans l'article de 1960, l'auteur date le tableau des années 1754-1756 et affine son appréciation (vers 1755) dans l'édition de 1974. Il est frappant de constater la très grande similitude entre les œuvres des deux artistes, qui outre les fondateurs et la Sainte Trinité, font intervenir la figure repoussoir d'un captif au premier plan et un personnage baisant le bas de la bure d'un des deux religieux. Contrairement à ce que l'on peut observer pour Palko, où le modello et la version définitive sont identiques, chez Maulbertsch, ce sont les deux toiles préparatoires qui le sont. L'état définitif montre de nombreuses variantes par rapport à ces deux étapes : le Christ est assis et montre sa jambe gauche, alors qu'il est penché vers Jean de Matha auparavant, un jeune enfant remplace un livre ouvert au pied de l'autel et surtout Félix de Valois, les bras écartés, se tourne vers le spectateur, ce qui ouvre la composition et la rapproche des toiles de Palko. En outre, Maulbertsch choisit une palette très réduite privilégiant des tonalités d'ocres traitées en camaïeu pouvant associer aussi le gris ou le brun. Enfin, nous notons que la version définitive de Maulbertsch montre une évolution du métier par rapport aux deux étapes précédentes. Le modelé des vêtements notamment est infiniment plus fluide sur le tableau de Trnava que sur les deux autres toiles où il est davantage heurté et l'effet dramatique est plus recherché. L'état d'achèvement de chacune des toiles préparatoires permet, comme pour Palko, de définir les étapes de la conception : le tableau de Tours peut être considéré comme un bozzetto alors que celui de Graz fait figure de modello.

La similitude des compositions de Palko et de Maulbertsch, la même découpe sommitale cintrée, comme la différence de composition entre les toiles préliminaires et l'étape définitive chez Maulbertsch intriguent. On peut évidemment imaginer que Maulbertsch, dans les années 1755, se soit inspiré du tableau de Palko, par l'intermédiaire de la gravure de Schmittner ou d'après les éléments d'une commande très précise émanant des pères trinitaires de Trnava. Cette explication ne

---

[1] Ces différentes versions ont été étudiées à plusieurs reprises. Cf. Lossky (Boris), « Une esquisse de Franz-Anton Maulbertsch au Musée de Tours », *La Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1960, p. 51-56 ; Lossky (Boris), « Peintures du XVIIIe siècle, Tours », *Inventaire des collections publiques françaises*, Paris, 1962, n° 197.

[2] Haberditzl (Franz Martin), *Franz Anton Maulbertsch, 1724-1796*, Vienne, Christian Brandstätten Verlag, 2006, p. 158.

[3] Garas (Klara), *Franz Anton Maulbertsch 1724-1796*, Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1960, p. 35 et 203 et Garas (Klara), *Franz Anton Maulbertsch, Leben und Werk, mit Œuvrekatalog geordnet nach standorten*, Vienne/Salzbourg, Verlag Galerie, 1974, p. 27.

nous satisfait pas complètement. Les deux artistes n'auraient-ils pas plutôt répondu à un concours organisé par les trinitaires de Bratislava pour décorer le maître-autel de leur église ? Une telle participation de Maulbertsch ne serait pas impossible si l'on considère que ses premières œuvres datées avec certitude datent de 1748. Si une telle hypothèse se confirmait, on comprend mieux l'existence des deux épreuves en grisaille de Maulbertsch dont les tonalités ocres s'harmonisent parfaitement avec la voûte monochrome de Bibiena. En revanche, le tableau de Palko, grâce aux teintes chaudes, rouge principalement et ocre jaune, contribue à animer un lieu relativement « minéral », ce qui expliquerait le choix définitif de cette toile, facilité par le fait que l'artiste était élève de Bibiena. Les deux premières toiles pourrait dater ainsi des années 1747/1748, alors que la version définitive plus tardive, 1755 si l'on retient la datation proposée par Klara Garas, s'expliquerait par la plus grande maturité du travail de l'artiste. Maulbertsch, pour répondre à la commande des trinitaires de Trnava, aurait repris une composition plus ancienne en la modernisant.

L'exécution du tableau de Trnava, qui constitue à lui seul le véritable intérêt d'un édifice dont le plan et l'élévation s'inspirent du *Gesù* de Rome, intervient, dans le déroulement de la carrière de l'artiste, avant un travail livré aux trinitaires d'Óbuda (Kiscelli). Il rencontra alors Johann Gfall qu'il aida à peindre la fresque en trompe-l'œil[1]. Gfall, à partir de 1757, effectua un court séjour à Saint-Petersbourg et revint se fixer à Vienne, avant d'aller travailler à Klagenfurt en 1765. C'est donc très vraisemblablement après son retour de Saint-Petersbourg, en 1757-58 et avant 1765, que Gfall décora la coupole de l'église.

Pour ce couvent aussi, Maulbertsch exécuta une *Sainte Trinité*, aujourd'hui détruite, destinée à en décorer le maître-autel mais dont le modello est conservé au musée Franz Liszt de Sopron, en Hongrie. Ces travaux durent être exécutés durant le troisième quart du XVIIIe siècle, sans qu'il soit possible de préciser davantage leur datation. Peu après l'achèvement de ce travail, Maulbertsch conçu *L'apparition miraculeuse de la Vierge de Zell à deux saints* (Nurenberg, Germanisches Nationalmuseum), tableau exécuté vers 1756 qui semble s'inspirer du tableau de Trnava[2]. Rapprochement intéressant puisque le couvent de Kiscelli est le pèlerinage hongrois dédié à la Vierge de Zell. La toile de Nuremberg constituerait donc l'aboutissement d'une longue collaboration au service de l'ordre.

Après les rapprochements effectués entre les compositions des deux élèves de l'Académie de Vienne, il convient d'examiner une autre question, celle de la création en Bohème.

Le troublant rapprochement entre les compositions de Palko et de Maulbertsch résulte-t-il d'un même enseignement où faut-il chercher ailleurs l'explication ? Nous avons remarqué la présence des mêmes protagonistes sur chacune des représentations: le captif, la femme remerciant les libérateurs, saint Félix de Valois et saint Jean de Matha puis la Sainte Trinité. L'originalité de Palko tient à l'introduction de Turcs dans la scène. Une autre caractéristique est la mise en page verticale aidant au positionnement des personnages. L'influence d'une telle composition est sans doute à rechercher en Italie, et plus précisément à Venise.

De 1737 à 1739, Giambattista Tiepolo (1696-1770) peint une fresque destinée à la voûte de l'église *Santa Maria del Rosario*, appartenant aux Jésuites de Venise : *L'Institution du Rosaire*[3]. On retrouve dans cette œuvre les mêmes caractéristiques que celles observées sur les tableaux de nos deux artistes : personnages repoussoirs au premier plan, étagement vertical de la composition

---

[1] Fallenbüchl (Ferenc), *A Rabváltó Trinitárius szerzetesek magyarországon*, Budapest, Stephaneum Nyomda, 1940, p. 106-117.

[2] Garas (Klara), *Franz Anton Maulbertsch ... op. cit.*, p. 35 et 203 et Garas (Klara), *Franz Anton Maulbertsch, ... op. cit.*, p. 27.

[3] *Giambattista Tiepolo (1696-1770)*, cat. exp., musée du Petit Palais, Paris, 22 octobre 1998-24 janvier 1999, p. 98, ill. p. 99.

permettant un positionnement idéal des protagonistes. Le rapprochement entre ces trois scènes est rendu plus pertinent par le message divin de libération qui se manifeste toujours par un vecteur. À Bratislava et à Trnava, le scapulaire remplace le rosaire, mais le discours reste le même. Un même étagement de l'espace, parfois simplifié chez Maulbertsch, est perceptible dans les registres reliés entre eux par une ligne brisée.

Comment expliquer de telles similitudes entre les œuvres de Tiepolo, Palko et Maulbertsch ? Une estampe pourrait avoir servi de modèle aux esquisses des deux artistes autrichiens, ou bien Antonio Galli-Bibiena a pu voir cette fresque, premier chef-d'œuvre de Tiepolo, après avoir achevé la façade de l'église *Santa Barbara* de Mantoue, en 1737. Il aurait pu avoir effectué un relevé de la fresque vénitienne qu'il aurait confié aux deux disciples de l'Académie. Maulbertsch aurait pu posséder, ou voir, l'estampe représentant l'un des deux versions du *Christ priant au Mont des Oliviers* de Tiepolo[1]. L'influence vénitienne perdura longtemps dans la technique de Maulbertsch puisqu'elle reste toujours perceptible dans l'*Apothéose d'un saint hongrois* (1773), conservé à la Gemäldegalerie de Berlin, par exemple[2].

La gravure du tableau de Palko par Schmittner contribua assurément à son succès au-delà même des frontières de l'Autriche. On en retrouve une trace en Pologne, dans l'église des Trinitaires de Cracovie érigée d'après les plans de l'architecte Francesco Placidi. Joseph Piltz (1712-1796) intervint sur la nouvelle voûte en berceau reconstruite après un incendie.

Originaire de Holeszów en Moravie, Piltz étudia avec J. Etgens, qui décora notamment l'église des Piaristes de Kromeriz, et travailla avec le peintre morave Jan Kryštof Handkes (1694-1774). On sait aussi qu'il exécuta les fresques de l'auditorium et du cloître des Jésuites d'Olomouc, en Moravie, en 1743, et qu'il travailla à Jägerndorf en 1744. Plus âgé que Palko, il n'a pu suivre l'enseignement de Galli-Bibiena, mais il a pu être pressenti par ce dernier ou par Bossi pour venir travailler sur le chantier de l'église de Bratislava. Piltz reprend très exactement la composition de Palko pour exécuter la fresque de l'église de Cracovie représentant *Saint Jean de Matha et saint Félix de Valois rachetant des captifs*. Le schéma s'adapte très précisément à la structure en berceau de la voûte ; chacun des registres s'insère exactement à l'intérieur des voûtains. La maîtrise de Piltz s'observe dans le respect de la composition de Palko dont il restitue la structure en trois plans en l'étirant sur toute la surface disponible. Au registre supérieur, il ajoute toutefois une colonne en trompe-l'œil dont la base repose sur le rebord supérieur d'une lunette. L'escalier qui sert d'estrade à Jean de Matha joue le rôle de liaison avec le niveau médian, tandis que le corps de l'esclave assis aux pieds de Félix de Valois assume la même fonction. Il faut aussi signaler que l'artiste a repris les mêmes coloris que ceux du modèle original, ce qui laisse peut-être supposer sa présence sur le chantier de Bratislava vers 1748-50.

Très curieusement, le registre supérieur de la fresque est tourné vers le porche, alors que l'on s'attendrait à voir la Sainte Trinité à proximité du chœur et les esclaves enchaînés vers l'entrée. Est-ce une erreur de transposition du modèle ? On peut difficilement l'imaginer en raison de l'importance de la surface à décorer. Il faut y voir plutôt une volonté délibérée de souligner la valeur exemplaire de la mission de l'ordre assurée grâce à l'intervention de la Trinité et montrer qu'elle doit s'accomplir à l'extérieur du sanctuaire.

L'inspiration que trouva Palko chez Tiepolo est donc ici habilement transcrite sur une surface qui lui permet un développement tout à fait remarquable. La fortune du tableau de Palko ne s'arrêta pas là. Un artiste anonyme s'en inspire pour exécuter la peinture sur verre publiée en 1903 par Paul

---

[1] Sack (Eduard), *Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke*, Hambourg, Clarmans Kunst Verlag, 1910, p. 281, n°21.

[2] Białostocki (Jan), *Style et iconographie pour une théorie de l'art*, Paris, Gérard Montfort, 1996, p. 83.

Deslandres[1]. Malgré le choix d'une narration simplifiée, la mise en page inversée laisse supposer une adaptation d'après l'estampe de Schmittner.

En 1746, l'exécution du décor intérieur de l'église et du tableau du maître-autel de Cracovie fut confiée à Józef Prechtl (ou Brechtel) (1737-1799). Il s'agit d'un frère trinitaire originaire de Vienne, mais qui travailla essentiellement sur les terres polonaises. À Loutsk, il décora, entre 1790 et sa mort, l'église de fresques relatant l'histoire de l'ordre dans les pays où il était implanté. Elles ont été décrite par le poète polonais Kraszowski.

Jósef Prechtl s'inspire d'une estampe anonyme circulant en Europe centrale et datant de 1750 pour élaborer sa représentation des fondateurs sur la voûte de la sacristie de Cracovie. Elle semble reprendre le schéma du tableau de Pierre Mignard peint pour le maître-autel de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. Celle-ci connut un important succès au sein de l'ordre puisque l'artiste anonyme de Zašová, en Bohème, la reproduit à quelques détails près dans un tableau datant approximativement du 3e quart du XVIIIe siècle. Comment les artistes travaillèrent-ils pour l'ordre précisément en Bohème ?

À côté de l'Académie de Vienne qui forma de nombreux artistes, les centres régionaux de l'empire des Habsbourg fournissaient aussi des praticiens de qualité. L'école de Prague, héritière d'une longue tradition remontant à Rodolphe II (1552-1576/1612), fut sans doute la seule à pouvoir jouer réellement un rôle.

Un groupe d'une facture un peu fruste, représentant *L'ange échangeant les deux captifs*, est conservé dans l'église de Zašová. Il donne à voir un maure et renvoie aux modèles fournis par la statuaire pragoise. Dès les débuts du XVIIIe siècle, la capitale de la Bohême avait fourni de nombreux exemples d'atlantes arborant cet aspect comme on le voit sur la façade du célèbre palais Morzin (1713-1714), situé à Malá Strana. L'esprit de la mosaïque de Saint-Thomas-in-Formis se retrouve dans les liens qui retiennent les poignets du maure attachés dans le dos, tandis que le chrétien adopte une position suppliante. Les mêmes plumes exotiques se retrouvent sur le pagne du maure de Zašová et sur le brassard de celui de Prague. Une restauration malencontreuse du groupe a fait disparaître la croix rouge et bleue qui devait orner le scapulaire de l'ange.

On remarque que la structure du groupe conserve encore la rigidité qui s'observe en Occident jusqu'à la fin du XVIIe siècle. En effet, la diffusion de la gravure de Calandrucci ne semble pas avoir atteint cette région de l'Europe.

*
* *

Bâtir une image. Assurément l'une des choses les plus difficiles à réussir. De nos jours, la publicité joue admirablement ce rôle. Déjà au fil du Moyen Âge, la chrétienté y était parvenue. Pour les Trinitaires, les empreintes en cire aidèrent sans doute à diffuser les premiers schémas iconographiques au sein, et à l'extérieur, de l'ordre. Plus tard, les récits hagiographiques, plus nombreux, contribuèrent assurément à influencer la création artistique. Mais ce qui frappe davantage est la manière dont les images ont été composées.

La circulation des estampes au sein de l'ordre a parfois contribué à perpétuer des modèles jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, comme celui de *La Vierge du Remède* de Van Thulden. A contrario, d'autres gravures ont permis de diffuser des caractéristiques esthétiques qui surent être

[1] Deslandres (P.), *op. cit.*, vol. I, p. 388.

combinées à celles connues du milieu récepteur, favorisant ainsi l'élaboration de nouvelles œuvres originales.

La fidélité à des générations d'artistes formés au sein des mêmes ateliers réputés ou d'académies prestigieuses permettait tout autant de perpétuer des types éprouvés. Dans ces conditions, la création, tout bien considéré, peut apparaître alors comme moins novatrice qu'on ne pourrait le croire.

Cette belle unité esthétique se fracassa contre l'élan de la Révolution française. L'ordre des Trinitaires appartiendra alors à la légende.

Le XIXe siècle : persistance du souvenir ou marche vers l'oubli ?

Replaçons nous dans le contexte de l'Europe de la fin du XVIIIe siècle, le moment où l'idéologie des Lumières triomphe en remettant en cause l'ordre établi. L'Église en sera l'une des victimes. Mais, la France n'était pas à l'origine du mouvement. Elle emboîtait le pas à l'Autriche qui avait supprimé un grand nombre d'institutions religieuses en 1782, sous l'impulsion de l'empereur Joseph II. En 1789, la France supprima les ordres religieux : les Trinitaires en firent partie. Malgré son élan, la Révolution française ne parvint pas à imposer ses options anti-cléricales à l'Europe. L'Espagne et le Portugal ne les supprimèrent qu'à partir de 1835. Mais en ce qui concerne les Trinitaires, un autre événement plus important intervint en 1830, année qui marque un bouleversement géopolitique de première importance : la prise d'Alger par les troupes du roi Charles X. La mission la plus emblématique de l'ordre n'avait plus sa raison d'être : les marchés d'esclaves étaient fermés. La présence française en Algérie puis en Tunisie contribuait à rétablir la sécurité en Méditerranée occidentale. Est-ce à dire que l'ordre des Trinitaires allait irrémédiablement sombrer dans l'oubli ?

La suppression des ordres et peut-être plus encore la destruction des édifices auraient pu effacer tout souvenir mais les choses sont moins évidentes. La réorganisation territoriale de Paris en 1789 continua de se référer au contexte social de l'Ancien régime. Le quartier du couvent parisien des Trinitaires, les Mathurins, reprit tout naturellement ce nom et arbora la croix rouge et bleue comme meuble héraldique. L'église fut détruite au milieu du XIXe siècle, non sans avoir servi d'atelier au peintre David puis d'appartements.

Plus que la présence de bâtiments anciens, le contexte intellectuel de l'époque est primordial. Non seulement le Moyen Âge faisait partie intégrante du paysage urbain mais le style gothique continuait encore de se perpétuer dans l'architecture comme en témoigne la cathédrale d'Orléans dont la reconstruction s'acheva dans les années 1770-80. Malgré ce contexte favorable, c'est grâce à la littérature et à l'histoire que les intellectuels le redécouvrent comme un objet de curiosité. Un mouvement artistique qui se développe dans la peinture historique et les arts décoratifs dès le XVIIIe siècle et durant la première moitié du siècle suivant, s'appellera le « Style troubadour ». L'idée que l'on se faisait du Moyen Âge était idéalisée et vague au point qu'on le faisait durer jusqu'au début du règne de Louis XIII. Ce style qui connaîtra une vogue importante en Europe durant la première moitié du XIXe siècle avec des développements et des contenus différents selon les pays (Angleterre, Allemagne). Le goût restera vif jusqu'à la fin du siècle. Tout naturellement, les Trinitaires qui accomplissaient leur mission dans des contrées exotiques servirent d'inspiration à des artistes séduits par un orientalisme rêvé ou, parfois, vécu. Mais la confusion des genres n'était pas exempte des scènes représentées[1]. Puis, sous la IIIe République, l'Église se fera plus militante et l'image des Trinitaires sera aussi associée à ces nouvelles perspectives.

L'essentiel des artistes qui mettront en scène les Trinitaires font partie de ce que l'histoire de l'art appelle les petits maîtres, même si, parfois, ils effectuèrent leur formation auprès de peintres de renom. Nous les présenteront brièvement tout comme nous esquisserons rapidement diverses problématiques mettant en scène les Trinitaires dans différents contextes.

---

[1] Ce point a été souligné par M. Pupil, dans une perspective plus générale. Cf. *Arrêt sur images. L'historicisme dans les collections de deux amateurs du XIXe siècle*, cat. exp., Villa Vauban, Luxembourg, 2 février-28 avril 2002, p. 16-18.

Il est peut-être naturel que nous commencions cette évocation par la Provence. La mosaïque des Cosmate continuait d'inspirer les artistes, sans doute en raison de l'interprétation erronée de son message à travers le prisme des idées révolutionnaires. Le peintre Hyppolite Flandrin (1809-1864) semble s'en être inspiré pour composer sa peinture murale ornant l'église Saint-Paul de Nîmes (1848-1849)[1]. qu'il aurait pu découvrir lors de son séjour romain Le thème illustre l'égalité des hommes devant Dieu. La mosaïque des Cosmate servit également de modèle à un artiste anonyme qui exécuta une petite peinture sur cuivre (fin XVIIIe ou début du XIXe siècle ?) conservée de nos jours au Musée du Nouveau Monde de La Rochelle.

Pierre Révoil (1776-1842) bénéficia durant ses premières années d'apprentissage d'une formation auprès de David. Cependant il délaissa les compositions inspirées de l'Antiquité pour celles mettant en scène le Moyen Âge. Il acquit sa réputation en mettant à la mode les thèmes médiévaux véhiculant les idées royaliste et catholique, dix ans avant la Restauration[2]. Son art se caractérise par l'importance des décors, le goût du drame et un héroïsme émouvant. Il a été professeur à l'École royale des Beaux-Arts de Lyon.

Dès 1814, il exécuta un dessin qu'il intitula *Le Rachat des captifs par les frères de la Merci* (Aix-en-Provence, Musée Granet). De toute évidence, l'artiste ne possédait qu'une connaissance limitée des deux ordres concurrents, puisqu'il plaçait sur le costume des religieux un insigne représentant une croix latine ancrée, qui n'était ni celui des Mercédaires, ni celui des Trinitaires. Sa correspondance même trahissait cette lacune[3]. Le 13 juin de cette année, il s'en expliquait : « je ne crois pas que l'on puisse trouver de sujet de charité plus pittoresque et plus touchant que celui-là. Je vais faire tout ce que je peux pour ne pas rester en-dessous ». La dimension émouvante et exotique est bien présente dans ces lignes. Dans une lettre de 1832, l'artiste qualifie les religieux représentés dans le dessin de « Pères de la Merci ». Cette précision est importante car dans une autre lettre datée du 18 mai 1836, il parle des « Pères de la Rédemption ». Cette confusion est sans doute à l'origine de l'erreur dans l'interprétation des couleurs de la croix. Elle est représentée mi-partie rouge et bleu, c'est-à-dire transversalement et non pas horizontalement pour le bleu et verticalement pour le rouge.

À partir de 1830, Pierre Révoil reprit son projet de faire un tableau à la gloire de la rédemption des captifs sur lequel il travaillait encore en 1836. Il intitula son tableau définitif *Trinitaires à Alger* (Arles, Museon Arlaten)[4]. Or, même dans cette œuvre achevée, l'artiste ne sut restituer la vérité des détails, puisqu'il représenta une croix trinitaire ancrée mi-partie bleue et rouge. Cependant, ce tableau reflétait le sentiment profond que l'artiste ressentait vis-à-vis des trinitaires et de leur mission. Une lettre à Turpin de Crissé, datée du 13 juin 1830, nous en laisse le témoignage : « je ne crois pas que l'on puisse trouver de sujet de charité plus pittoresque et plus touchant que celui-là. Je vais faire tout ce que je peux pour ne pas rester en-dessous »[5]. Assurément l'émotion et l'exotisme se retrouvent dans l'aquarelle et le tableau. Le message énoncé par l'artiste dans ce tableau semble, par un raccourci historique intéressant, illustrer un événement important qui

---

[1] Chaudonneret (Marie-Claude), *La Peinture troubadour, deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1852). Fleury Richard (1772-1852)*, Paris, Arthéna, 1980, p. 187 et 189.

[2] Cf. à ce sujet Pupil (François), *Le Style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses universitaires, 1985, p. 426.

[3] Chaudonneret (M.-Cl.), *op. cit.*, p. 142-143.

[4] *Les Trinitaires rachetant les captifs* ou *Les Trinitaires à Alger*, H. 1,36 ; L. 1,75, Arles, Museon Arlaten.

[5] Chaudonneret (M.-Cl.), *op. cit.*, p. 187 et 189. La lettre conservée au Musée des beaux-arts d'Angers.

eut lieu en juillet 1830 : la prise d'Alger[1]. Les soldats français découvrirent un religieux, enfermé depuis plusieurs années dans un cachot, à la place de celui qu'il était venu délivrer : il avait assumé sa mission dans toute sa grandeur. Dès lors, le thème de ce tableau agit comme une allégorie au service de la Monarchie de Juillet, qui avait repris à son compte le succès du régime précédent, en mettant en valeur le costume trinitaire qui associe les trois couleurs du drapeau révolutionnaire adopté par Louis-Philippe Ier (1773-1830/1848-1850).

Peut-être peut-on aussi y lire la volonté d'évoquer la situation politique de l'époque. Avec ce tableau, l'artiste pouvait satisfaire à la fois les légitimistes et les partisans de la Monarchie de Juillet. L'événement rappelle que ce sont les troupes de Charles X qui entrèrent à Alger et le bonnet phrygien[2] brandi par le captif libéré de droite, est sans doute une évocation de la monarchie constitutionnelle.

Un autre maître provençal, François-Marius Granet (1775-1849) peignit deux tableaux mettant en scène les Trinitaires. Dans l'un d'eux, il se représente sous les traits d'un rédemptoriste vêtu du costume des déchaussés[3]. En 1840, Il met en scène une assemblée disputant dans un salon face où figurent notamment des religieux déchaussée, sensée se tenir au XVIe siècle[4]. La bévue historique prend tout son sens puisque l'on sait que cette branche n'est approuvée qu'en 1599. Granet était très lié avec la famille Forbin, deux filles de la famille récupèrent des objets à sa mort : Mme Gauffrichy obtient les meubles de son appartement parisien et Mme Marcellus reçoit notamment le tableau intitulé *Le Cloître des Chartreux*[5]. Auguste Forbin[6] (1777-1841) fut très influencé par le style de son ami.

Auguste de Forbin commença son apprentissage sous la direction de Constantin, à Aix-en-Provence avant de se rendre à Lyon où il bénéficia des leçons de de Boissieu et de Granet. En 1795, il est à Paris où il étudia auprès de Demarne avant de rejoindre l'atelier de David. Ce fut l'artiste qui aura le plus d'importance dans le développement du style troubadour, mais sans pour autant lui imprimer sa personnalité propre. Ce fut aussi un grand voyageur. Il participa aux campagnes d'Autriche et d'Espagne. Son séjour dans la péninsule ibérique lui inspira plusieurs tableaux. Forbin se rendit aussi en Orient. Il approcha Mehemet-Ali en 1818 et donna une description de son

---

[1] Si la prise d'Alger fut conduite par les troupes de Charles X (1757-1824/1830-1836), ce fut le régime de Louis-Philippe qui en tira bénéfice.

[2] Le bonnet phrygien était déjà utilisé dans l'iconographie de l'Indépendance américaine, il s'agit donc d'un poncif largement employé.

[3] Le tableau est conservé dans une collection privée (h/t., H. 0,37 ; 0,29 m). Cf. Coutagne (Denis), *François-Marius Granet (1775-1849). Une vie pour la peinture*, cat. exp., musée Granet, Aix-en-Provence, 5 juillet-2 novembre 2008, p. 322.

[4] H/t., H. 1,465 ; l. 1,21 m, Musée de Grasse, inv. 97710.

[5] Coutagne (D.), *op. cit*., p. 321-323.

[6] Auguste de Forbin (La Roque-d'Anthéron, 1777 - Paris 1841) est issu d'une branche cadette de la famille de Forbin. Il commença son apprentissage sous la direction de Constantin, à Aix-en-Provence, avant de se rendre à Lyon où il bénéficia des leçons de de Boissieu et de Granet. En 1795, il gagna Paris où il étudia auprès de Demarne avant de rejoindre l'atelier de David. Ce sera l'artiste qui aura le plus d'importance dans le développement du style troubadour, mais sans pour autant imprimer sa personnalité propre. Il participa aux campagnes d'Autriche et d'Espagne. Le voyage dans la péninsule ibérique lui inspira plusieurs tableaux. Il eut ensuite de nombreuses responsabilités dans le domaine des musées. Il prit la succession de Vivant Denon à la tête des Musées royaux, créa le Musée du Luxembourg en 1818, transforma le palais de Versailles en musée et fut à l'origine de la création du Musée de la Marine. De nombreux croquis et aquarelles servirent d'illustrations, une fois lithographiés, à des récits de voyages en Méditerranée. Sur son action à la tête du Louvre, Cf. Angrand (Pierre), *Le comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des Arts, 1972, 234 p. Nous reviendrons en détail sur ce personnage plus bas.

caractère qu'il donna dans le récit publié en 1819, intitulé *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818*[1]. Il eut ensuite de nombreuses responsabilités dans le domaine des musées. Il prit la succession de Vivant Denon à la tête des Musées royaux, créa le Musée du Luxembourg en 1818, transforma le palais de Versailles en musée et fut à l'origine de la création du Musée de la marine. De nombreux croquis et aquarelles servirent d'illustrations, une fois lithographiés, à des récits de voyages en Méditerranée.

D'où vient l'attachement de la famille Forbin envers l'ordre des Trinitaires, qui trouva, au début du XIXe siècle, son expression émouvante dans la toile d'Auguste, *Le rachat des captifs*, aujourd'hui conservée au musée départemental Georges de La Tour[2] ? La légende rapporte qu'un membre de la famille avait sans doute été délivré par les frères de Marseille comme en témoignait un bas-relief en pierre datant de la fin du XVIIe siècle, jadis conservé au Musée du Vieux-Marseille. Il représentait l'ange avec les deux captifs ainsi que les armoiries d'une branche de la famille de Forbin. La composition est bien rythmée mais le modelé médiocre selon Paul Gonzalès[3].

Revenons à la toile. L'artiste reste très inspiré par les œuvres de son ami, Granet, comme on le voit dans le rendu de la voûte oppressante. Nous sommes dans un matamore. Si la scène du rachat elle-même s'inspire de la tradition iconographique, on dénote quelques invraisemblances qui se justifient paradoxalement par la composition. Le jeu des regards et des mains évoque l'espoir. La localisation de la geôle, située dans une cave dans laquelle descendent les trinitaires pour aller y rechercher les chrétiens captifs, renvoie aux Enfers que visite le Christ après sa mise au tombeau. Ainsi, la potence du premier plan, qui évoque la croix du Christ, renvoie-t-elle à l'improbable crucifix qui se détache, fantomatique, sur le mur opposé.

Un peu plus tardive est la toile de l'artiste belge Jean Van Eycken (1800-1861)[4], conservée dans la chapelle de la Sainte Trinité de l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle à Bruxelles. Le titre en est *Le rachat des captifs par les frères trinitaires* (1841). Le parti est identique à celui développé par Forbin : la transaction s'opère dans un matamore éclairé en partie supérieure mais un ange (absent chez Forbin) tend un scapulaire aux futurs chrétiens libérés.

À ces artistes influencés par un orientalisme teinté d'un certain romantisme succéda une génération plus tentée par la reconstitution historique, par ailleurs bien hypothétique. Quelquefois, un message spirituel se dessine derrière l'évocation anecdotique.

Un artiste belge, Nicaise de Keyser (1813-1887), utilise un épisode de la vie de Christophe Colomb pour mettre en scène les religieux : *Christophe Colomb au couvent de Sainte-Juste de La Rabida* exécuté en 1876[5]. Peintre souvent décrié de son vivant comme trop représentatif du goût de

---

[1] Peltre (Christine), *Les Orientalistes*, Hazan, 1997, p. 27.

[2] Bourdieu-Weiss (Catherine), Cuzin (Jean-Pierre) et Diss (Gabriel), *Musée départemental Georges de La Tour, Vic-sur-Seille, catalogue des peintures*, Conseil général de la Moselle, 2003, p. *Le rachat des captifs,* H. 0,55 ; l. 0,46,

[3] Gonzalès (Paul), « Un bas-relief des Trinitaires au Musée du Vieux-Marseille », *En Provence*, n°12, avril 1924, p. 294-297.

[4] Jean Van Eycken enseigna à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles et entreprit le voyage d'Italie dans les années 1850. Pour la biographie de cet artiste on se reportera aux références suivantes : *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, cat. exp. Musée d'Ixelles, Bruxelles, 1985-1986, p. 389-390 ; Ogonovszky (Judith), « Redécouverte de Jean-Baptiste Van Eycken, peintre de genre (1800-1861), cousin et homonyme de Jean-Baptiste Van Eycken, peintre d'histoire (1809-1853). Biographies respectives », *B.A.H.A.*, LVIII, 1989, p. 63-78 ; *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement*, cat. exp. M.R.B.A.B., Bruxelles, 1987, p. 237-238, passim ; *Les Salons retrouvés*, II, cat. exp. M.B.A. et de la Dentelle/M.B.A./Mus. de la Chartreuse, Calais/Dunkerque/Douai, 1993, p. 173.

[5] Panneau sur bois, H. 0,65 ; l. 0,52, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. 3214.

l'époque marqué par l'indépendance de la Belgique, de Keyser devint président de l'Académie de Belgique.

➜ 53.
Alexandre Cabanel, *Saint Louis à Damiette s'appuyant sur l'épaule du ministre général des Trinitaires, Nicolas*, 1878, panneau peint, Paris, Panthéon.

L'épisode dont il est question est assez bien connu. L'explorateur, après avoir vainement tenté de convaincre le roi du Portugal de la pertinence de son projet d'aller découvrir les Indes en faisant le tour du globe terrestre, se réfugia avec son fils, sur les côtes d'Andalousie. Ils furent accueillis dans un monastère situé non loin de l'embouchure du Guadalquivir, le monastère de La Rabida. Il s'agissait d'un couvent franciscain, transformé pour l'occasion en établissement trinitaire[1]. L'explication vient peut-être du fait que les Trinitaires chaussés possédaient un couvent à Séville, dédié à Sainte-Juste et Sainte-Rufine.

Il faut aussi rattacher à la peinture d'histoire le panneau peint d'Alexandre Cabanel pour le Panthéon. Il y représente Louis IX à Damiette s'appuyant sur l'épaule de Nicolas, le ministre général qui accompagna Louis IX à la VIIe croisade et partagea sa captivité à Damiette (Egypte) de 1248 à 1254, privilège que connurent peu de compagnons du saint roi[2]. Or, le ministre général était accompagné d'autres frères, comme le souligne Joinville. Ce petit groupe de Trinitaires joua un rôle important dans le réconfort apporté aux croisés. Par exemple, le frère Jean, appartenant à l'entourage du comte Guillaume de Flandre, confessa un grand nombre de croisés[3]. Joinville relate d'autres scènes de ce genre[4].

Marcel-Charles de Pignerolle (vers 1815-1893) place un Trinitaire déchaussé dans un contexte bucolique, distribuant de la nourriture à des pèlerins dans son *Pèlerinage à Lorette* (1847) [5]. Artiste peu connu, il aurait notamment suivit l'enseignement de Léon Cogniet, avant de séjourner en Italie, avant 1847. Il n'est donc pas étonnant qu'il place sa scène dans ce pays, comme le souligne

---

[1] Eugène Delacroix traita aussi le sujet en donnant un environnement religieux plus neutre : *Christophe Colomb et son fils à la Rabida*, 1838, h/t, H. 0,904 m ; L. 1,183 m, Washington, National Gallery of Art. La commande émanait du comte de Mornay.

[2] Cet épisode ne semble pas avoir inspiré d'autes artistes. Il faudra attendre le cycle de la *Vie de saint Louis* peint par Alexandre Cabanel (1823-1889) en 1878 pour le Panthéon de Paris, pour retrouver le ministre Nicolas aux côtés du roi. Voir *Peintures et sculptures du Panthéon*, éd. du patrimoine, 1997, p. 21. On remarque la traverse rouge, sur le scapulaire, au-dessus du bras gauche du ministre général. Ce dernier porte le costume des trinitaires déchaussés et non pas, comme cela serait plus exacte, celui des chaussés, héritier de celui du Moyen Âge. Enfin, cette peinture, pour être conforme au récit historique, devrait s'intituler plus justement *Saint Louis à Damiette*.

[3] Joinville, *Vie de saint Louis*, Paris, éd. J. Monfrin/classiques Garnier, 1995, p. 174 . L'édition *Mémoires du sire de Joinville ou Histoire de saint Louis IX*, ne mentionne pas le prénom, p. 147 : « alors je vis un grand nombre de nos gens qui étaient là, se confesser à un religieux de la Trinité qui était avec Guillaume comte de Flandres ».

[4] *Mémoires du sire de Joinville ou Histoire de saint Louis IX*, nouvelle traduction en Français moderne, s.l., Contant-Laguerre éd., 1879, p. 156 : « les génois accueillirent le roi, le comte d'Anjou, son frère, monseigneur Geoffroy de Sergines, messire Philippe de Nemours, le maréchal de France, le maître de la Trinité ... il n'y avait avec le roi que son frère le comte d'Anjou, le maréchal de France, le ministre de la Trinité et moi ». Pourtant, les ouvrages récents sur saint Louis semblent ignorer cette présence.

[5] *Le Temps des passions. Collections romantiques des musées d'Orléans*, cat. exp., Musée des Beaux-Arts, Orléans, 1997, p. 306 et ill. p. 102.

les costumes des personnages. Pour autant, les traverses de la croix trinitaire placée sur le scapulaire du religieux sont inversées.

Dans le même entourage, Marie-Amélie Cogniet (1798-1869) fit son apprentissage dans l'atelier de son frère, Léon (1794-1880), selon une pratique généralement répandue à l'époque qui imposait aux femmes voulant exposer au Salon de s'inscrire dans des ateliers dirigés par des peintres réputés. Elle débuta au Salon de 1831 en présentant cinq toiles[1]. Malgré cette reconnaissance, Marie-Amélie voit son art éclipsé par celui de son frère[2]. Traitant de thèmes variés, son œuvre comporte de nombreux portraits[3]. Le musée d'Orléans conserve deux de ses tableaux représentant aussi des Trinitaires déchaussés[4].

Le premier, intitulé *Un moine absorbé dans ses méditations*, place le frère dans un jardin évoquant un cloître, montant l'escalier qui le conduit à l'intérieur des bâtiments[5]. L'artiste présenta peut-être son tableau au Salon de 1833. Plus intéressant est le second, intitulé *La confession*, présenté au Salon de 1842[6]. Le prêtre, barbu, entend la confession d'un homme, mourant ou condamné ?, le premier placé en pleine lumière, les yeux tournés vers le ciel, le second émergeant des ténèbres tel un spectre. Empreint de romantisme, le tableau illustre un thème répandu dans les scènes de genre au XIXe siècle. Il rappelle surtout l'efficacité des prières de nos religieux en faveur des âmes du Purgatoire.

Stanislas Torrents y de Amat, dit Torrents (1839-1916), d'origine espagnole, reprend la même problématique dans son tableau *Le Mort*[7]. Il se forma à l'école des Beaux-Arts de Marseille où il s'intéressa particulièrement aux techniques de la gravure. Il alla se parfaire dans cette discipline à Barcelone où il obtint un prix en 1864. Après un séjour à Rome, il arriva à Paris où il suivit l'enseignement de Thomas Couture et rencontra Gustave Courbet dont il s'inspira dans plusieurs tableaux. De nombreuses œuvres de l'artiste sont conservées dans les musées marseillais.

Dans ce tableau, la virtuosité de l'artiste s'observe dans représentation très sculpturale des personnages, en leur donnant l'aspect de figures en cire. Le sauvetage des âmes prend ici une dimension très particulière. La présence d'un Trinitaire dans une telle scène n'est pas anodine. L'artiste souligne la dimension essentielle du rachat des âmes qui prenait une part aussi importante que le rachat des captifs comme nous l'avons déjà souligné. La présence de pénitents, rappelant l'importance des confréries pour l'ordre, renoue avec l'histoire trinitaire provençale ou hispanique. Certaines confréries avaient plus spécialement vocation à assister leurs membres lors de leur mort. Ces confréries, comme celles qui s'occupaient du rachat des captifs, étaient abritées dans les églises de l'ordre. Le couvent de Marseille en abritait notamment une dont l'action revêtait une grande importance pour l'ordre.

---

[1] Vottero (Michaël), « Autour de Léon Cogniet et Charles Chaplin : la formation des femmes peintres sous le Second Empire », *Histoire de l'Art, Femmes à l'œuvre*, n°63, p. 58-59.

[2] L'œuvre de cet artiste est mieux connue depuis l'exposition qui lui a été consacrée à Orléans : *Léon Cogniet (1794-1880)*, cat. exp., musée des Beaux-Arts, Orléans, 1990.

[3] Le musée Condé à Chantilly possède un portrait intitulé *Madame Adélaïde d'Orléans*, H. 1,30 ; L. 1,00 environ, inv. 454. Une autre version ne faisant apparaître le modèle qu'en buste fut exécuté pour le château de Versailles (MV 5244), Cf. *Léon Cogniet, op.* cit., n°54, p. 78-79.

[4] *Le Temps des passions. op. cit.*, p. 212-214.

[5] H. 0,41 ; l. 0,32, Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 1552.

[6] H. 0,543 ; l. 0,649, Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 292.

[7] H/t, H. 2,30 ; L. 3,10, Marseille, Musée des Beaux-Arts, inv. 473.

Après la chute du Second Empire, l'Église continue sa reconquête des esprits[1]. Romain Cazes (1808 ou 1810-1881) travailla à la décoration de l'église de la Trinité à Paris, où il peignit pour la 2e chapelle ouest, un *Christ apparaissant à saint Vincent de Paul et à saint Jean de Matha*. Originaire du Béarn, le jeune Romain monta à Paris où rejoignit l'atelier d'Ingres. Il est connu pour ses portraits, ses sujets bibliques ou romantiques qu'il fit connaître lors des salons auxquels il participa de 1835 à 1878. À l'âge de vingt-huit ans, il s'orienta vers la décoration murale, talent qu'il exerça dans des édifices religieux (églises de Saint-Mamet près de Luchon, d'Oléron, d'Albi, de Notre-Dame de Bordeaux, de la Trinité et de Saint-François-Xavier à Paris) ou publics (théâtre de Naples et thermes de Bagnères-de-Luchon).

Dans son tableau, l'artiste associe Jean de Matha à d'autres saints dont l'action est dirigée vers les plus démunis. La présence du noir agenouillé au pied de Jean de Matha, rappel du maure de la mosaïque romaine, est à rapprocher de la progression française en Afrique noire, présence qui accompagna l'évangélisation des populations locales. La volonté de représenter le pouvoir de la parole de l'Église au service du sauvetage des âmes s'exprime ici parfaitement. L'ordre, placé sous l'invocation de la Trinité, a parfaitement sa place dans le programme iconographique du bâtiment , expliquant la présence d'une statue de saint Félix de Valois sur la façade.

Le vitrail constitue un mode d'expression sur lequel il faut s'attarder aussi. Les programmes décoratifs de la seconde moitié du XIXe siècle permirent aux édifices religieux de recouvrer un certain lustre. À cette occasion, de nombreux édifices, églises ou cathédrales, donnèrent l'occasion de perpétuer le souvenir de la présence de l'ordre dans les cités. L'église Notre-Dame d'Étampes (Essonne) en offre un bon exemple. Un vitrail représentant Jean de Matha orne l'un de ses vitraux (nef sud), évoquant la présence des religieux dans la ville dès les premières années du XIIIe siècle. D'autres exemples encore avec la cathédrale de Châlons-en-Champagne (baie n°31) ou l'église Saint-Jacques de Bruges qui perpétuent dans leurs vitraux le même souvenir.

Le vitrail de Châlons est dû à Louis Steinheil (1814-1885), né à Strasbourg. Il reçut le double enseignement du peintre Henri Decaisne (peintre bruxellois, élève de Gros et Giraudet, 1799-1852) et du sculpteur David d'Angers ce qui lui permit d'exercer son art dans de multiples domaines. Il est à la fois peintre, sculpteur, maître-verrier. À ce titre, il restaurera les vitraux de la Sainte-Chapelle de Paris. Comme nous en avons déjà fait le constat précédemment, là aussi la restitution de la croix n'est pas conforme à la tradition, tout comme le montrent aussi les armoiries de l'ordre, à Bruges.

Plus anecdotique est le vitrail de la Lande-Patry. Si les représentations de Jean de Matha et de Félix de Valois ne posent pas de problèmes iconographiques, la présence des armoiries aux pieds du second montre que l'artiste a recopié celles qui figurent sur la Bannière, sans se soucier de leur propriétaire. Il s'agit en fait de celles de Louis Petit, ministre général de l'ordre des Trinitaires de 1612 à 1652 et non pas de celle de l'ordre comme semble l'avoir cru le commanditaire ou l'artiste.

On le voit, malgré les destructions révolutionnaires, le souvenir des Trinitaires restait vivace, en France notamment, mais le temps avait contribué à en obscurcir la perception. Le sujet inspire d'évidence de nombreux artistes qui tirent dans leur histoire des sujets propre à satisfaire les goûts du moment, orientalisme, romantisme, peinture d'histoire ou d'édification religieuse. Très souvent, le respect de la véracité historique céda au pittoresque, contribuant à la légende de l'ordre.

---

[1] Sur cet aspect, on peut lire : Amiot-Saulnier (Emmanuelle), « Le parti catholique et la peinture religieuse des années de « l'ordre moral » (1873-1879) », *Histoire de l'art*, n°53, *Affinités : L'artiste et son public*, novembre 2003, p. 9-17.

*

* *

CONCLUSION

Qui étaient les Trinitaires ? Furent-ils à l'origine d'un art spécifique ? Telles étaient les questions que nous nous posions au début de cette étude. Huit siècles de présence sur la quasi-totalité du continent européen ont nécessairement laissé des traces. Une insertion dans un roman, le nom d'une rue, la présence d'une église ou plus simplement encore le vestige d'un mur sont prétextes à interrogation. Le folklore ou le spectacle s'emparent même du sujet. Citons par exemple ce propriétaire d'étalons qui décida de baptiser l'un de ses coursiers « Jean de Matha » ! Tout porte donc à croire que l'ordre des Trinitaires, par son histoire et par la production artistique qu'il sut engendrer, recèle un intérêt particulier pour qui s'intéresse à l'histoire de la formation de la culture européenne.

Il n'était pas dans notre propos de refaire l'histoire de l'ordre, toutefois les informations relatant la vie de l'institution servent à présenter la production artistique. Sans éviter les traitements chronologique et thématique déjà privilégiés par nos devanciers, nous avons pourtant pu préciser des points historiques importants. Parmi ceux-ci, retenons la preuve de l'existence de Félix de Valois comme co-fondateur de l'ordre, révélée par la rédaction de certains articles de la règle. De même, contrairement à une opinion tenace, nous démontrons que tous les ministres généraux ne furent pas français. En effet, la vocation universelle voulue par les fondateurs, nettement perceptible au début du XIIIe siècle, se traduisit par l'élection d'Anglais ou d'Espagnol à la tête de l'institution. Cette disposition fut pourtant rapidement oubliée dès le milieu du siècle. En effet, la résidence du ministre général fut fixée à Paris, ce qui eut pour conséquence de choisir dorénavant les ministres généraux uniquement au sein des quatre provinces du nord de la France. Cette situation engendra progressivement des dissensions qui aboutirent à un désir de scission se faisant jour dans les provinces périphériques, notamment celles d'Espagne. Ce mouvement, décelable dès le début du Grand Schisme, prit un tour nouveau avec la fondation de la branche des Trinitaires déchaussés qui réussit à être dirigée par des ministres espagnols.

Ce que les grands événements historiques réussissent à mettre en exergue, certains détails de l'histoire de l'ordre permettent d'en détecter les signes avant-coureurs. Envisageons, par exemple, l'attitude des Trinitaires dans la lutte contre les hérésies ; elle s'affirme différemment en France et en Espagne, et cela dès le XIIIe siècle. Bienveillants en Languedoc, ils participent activement à l'Inquisition dans les royaumes ibériques, comme le laisse supposer le témoignage hautement significatif fourni par la peinture, alors que les sources même restent muettes sur ce point.

Nous retrouvons le même constat pour l'illustration des scènes de rachats. Ce sont les estampes plus que les peintures qui nous apportent la preuve que la mission première des Trinitaires, le rachat des captifs, s'étendait également aux âmes du Purgatoire par l'intermédiaire du scapulaire. Cet objet devenait ainsi le vecteur essentiel d'une protection qui s'appliquait tout à la fois aux vivants, les captifs, et aux morts, les âmes purgantes.

Le parti retenu dans le corps de ce travail, c'est-à-dire la comparaison quasi systématique des événements nationaux et de l'évolution de la congrégation, aura permis de souligner un aspect de l'histoire des Trinitaires, jusqu'ici rarement évoqué : la revendication nationale manifestée par les provinces de l'ordre. En ce sens, on peut considérer que la création de la branche déchaussée répondait tout autant à un souci d'indépendance qu'à un projet de réformes des institutions. En revanche, les Trinitaires réformés, fondation française, ne furent concernés que par la seconde orientation.

Or, face à la menace d'éclatement de l'ordre qui devint si pressante tout au long du XVIIe siècle, le ministre général utilisa les estampes comme moyen de propagande. Pour souligner son autorité, il faisait graver une légende signalant qu'il avait en charge l'ensemble de l'ordre, c'est-à-

dire la responsabilité des trois branches. Outre leur apport dans la connaissance de l'institution, ces estampes complètent nos informations sur de nombreux artistes et révèlent la formation de schémas promis à un grand avenir. À telle enseigne que l'une d'entre elles, exécutée par Michel Lasne à la demande du père Louis Petit, semble avoir servi de modèle à Philippe de Champaigne.

L'étude architecturale aurait pu paraître accessoire, sinon inutile. Les destructions, nombreuses, ou les dégradations, multiples, commandaient, sans doute, la discrétion. La découverte des sites, parfois dans des régions perdues d'Europe, nous décida finalement d'entreprendre ce travail « monumental ».

Toutefois, la définition d'une architecture typiquement trinitaire aurait assurément constitué une révélation à laquelle personne n'était véritablement préparé. Bien entendu, nos recherches ne nous ont pas permis de répondre à cette attente légitime. Elles n'en débouchent pas moins sur plusieurs constats variant nécessairement du Moyen Âge à la période moderne.

Au Moyen Âge, les Trinitaires adoptèrent les caractéristiques du gothique pour leurs églises. Si celles-ci se rapprochent, dans la plupart des exemples, de celles des ordres mendiants par l'adoption de la nef unique coiffée d'une charpente, on n'en remarque pas moins l'existence de critères régionaux. Le gothique le plus pur est répandu dans la partie nord de la France actuelle, correspondant aux quatre provinces trinitaires (France, Normandie, Champagne et Picardie) et au nord de l'Espagne qui subit pleinement l'influence française. En revanche, les édifices du centre de l'Espagne ou des îles Britanniques conservent et mélangent un vocabulaire plus ancien, là *mudejar*, ici anglo-saxon, à une grammaire gothique. L'article de la règle préconisant le respect d'une architecture simple s'exprime par le choix d'une architecture vernaculaire.

Le constat qui s'observe dans l'Espagne médiévale se poursuit au XVIe siècle. On rencontre la même évolution dans l'art portugais. Les expressions locales du gothique finissant, les styles isabelin et surtout plateresque - manuelin au Portugal -, se mêlent aux influences italianisantes tout au long du siècle.

Le début du XVIIe siècle marqua une rupture par rapport aux siècles précédents : les prémices d'une architecture proprement trinitaire semblent poindre. Francesco Borromini en est le premier artisan à Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, à Rome. On aurait pu croire qu'un édifice aussi parfait fît école. Las, seuls quelques architectes s'inspirèrent de cette magistrale leçon, à Bratislava (Slovaquie), à Ronda (Espagne) ou à Turin (Italie). Quelquefois, le souvenir du plan elliptique subsiste dans le décor en trompe-l'œil de la coupole (Kiscelli, près de Budapest, Hongrie). Ailleurs, ce fut le plan en croix latine qui s'imposa, sans doute pour des raisons financières.

Des difficultés de trésorerie sont sans doute à l'origine du faible nombre d'édifices construits en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Dans ce pays, on observe surtout des réaménagements ou des transformations d'édifices anciens. En revanche, un soin particulier fut souvent apporté au décor intérieur : autels, stalles, etc.

Dans le domaine de la décoration, nos recherches ont permis de révéler des noms d'artistes oubliés ou méconnus (Guillaume Challiou ou Ph(ilippe) Lourdelet) ou de mieux connaître la production de certains autres (Jean de Dieu). Il se manifeste aussi des influences esthétiques qui peuvent être directes ou indirectes. À la première catégorie appartiennent les rapprochements stylistiques perceptibles dans des œuvres exécutées à plusieurs années d'intervalle. Ils s'expliquent par l'apprentissage d'artistes souvent formés dans les mêmes ateliers ou sur les mêmes chantiers, comme on le voit en Espagne et en Europe centrale. La seconde a été rendue possible par la technique de la gravure qui n'a cessé de s'améliorer au fil du temps. Le décor des premiers sceaux, inspiré de la mosaïque romaine des Cosmate, fut le principal vecteur de schémas iconographiques au Moyen Âge. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, les estampes diffusent plus largement encore les thèmes figurés propres aux Trinitaires. Elles furent aussi à l'origine du succès considérable de quelques

artistes (Théodore Van Thulden ou Giacinto Calandrucci) qui, grâce à ce médium, ont pu influencer d'autres confrères pourtant formés à d'autres écoles. Ainsi, les planches gravées ont-elles apporté un complément de formation à des apprentis ou même des artistes confirmés en aidant au renouvellement des thèmes.

Par ailleurs, pour les bâtiments conventuels, tant urbains que ruraux, les Trinitaires restèrent fidèles à l'ordonnance traditionnelle prévoyant l'existence d'un cloître. Toutefois, la clôture du cloître par quatre ailes a pu ne pas être toujours respectée. Seuls quelques établissements modestes ont même complètement échappé à ce schéma. Les couvents polonais érigés au XVIIIe siècle offrent une autre particularité : le couvent est constitué d'une grosse maison indépendante qui n'est pas reliée à l'église.

La place du fidèle durant l'office est importante. En effet, voir la célébration eucharistique constituait une préoccupation de l'église, déjà au XIIe siècle. Les Trinitaires tentèrent de trouver une réponse à cette question. Le choix d'un plan, à double nef d'une église-halle ou centré, était l'une des voies retenues pour associer le chrétien au sacrifice.

La troisième partie de cet ouvrage est consacrée aux grands thèmes iconographiques développés par les Trinitaires. Il aurait cependant été réducteur de ne s'attacher qu'à la seule approche iconographique. C'est pourquoi nous avons enrichi notre réflexion en lui apportant une dimension sociale et esthétique : ainsi avons-nous fait appel à l'iconologie pour replacer les créations esthétiques dans leur contexte intellectuel.

L'événement fondateur de l'ordre fut à l'origine de toute la création iconographique diffusée par l'institution. La mosaïque romaine de Saint-Thomas-in-Formis, œuvre des Cosmate, donna naissance à de multiples adaptations, notamment à travers les sceaux. La trace de cette influence se retrouve encore au XVIIIe siècle dans d'autres formes artistiques.

Il faut sans doute rechercher dans cette peinture romaine l'origine du développement de l'iconographie du rachat des captifs qui ne cessa d'évoluer dès le Moyen Âge. Durant la première moitié du XVIIe siècle, les représentations s'enrichirent d'accents théâtraux révélateurs de l'esthétique baroque avant de les abandonner pour ne conserver que l'image de l'ange échangeant deux captifs, version modifiée de la mosaïque de Rome.

Les Trinitaires diffusèrent aussi des cultes qui leur furent propres, ceux de la Vierge du Remède et du Christ nazaréen. Si les religieux eux-mêmes s'y intéressèrent d'un point de vue historique, il nous a semblé possible d'apporter des éléments iconographiques nouveaux. La présence du scapulaire, ce petit carré d'étoffe frappé du symbole de l'ordre, se retrouve systématiquement sur toutes les représentations.

L'iconographie des fondateurs semblait aussi devoir être revue. L'étude des sceaux montre bien que dès le Moyen Âge, les premières représentations se mettent en place à partir des symboles empruntés à d'autres saints (Mathurin, Jean l'évangéliste et Grégoire). La synthèse de ces différents schémas contribue à la formation d'une image qui se stabilise au début du XVIIe siècle, montrant un prisonnier agenouillé et enchaîné aux pieds de Jean de Matha. Cette laborieuse reconnaissance par l'image prit un tour nouveau peu après la canonisation du fondateur, en 1632. Dès lors, en France notamment, il fut représenté parmi les grands fondateurs d'ordre français, au couvent des Minimes ou sur l'intrados de la coupole du Val-de-Grâce, deux établissements parisiens.

L'existence d'une iconographie propre à Félix de Valois est avérée à partir du XVIIe siècle. Le cerf, que l'on retrouve sur certains sceaux du XIIIe siècle, en est l'élément central. Rarement individualisées, ces représentations apparaissent davantage comme le reflet de celle de Jean de Matha. Ce manque d'imagination se retrouve aussi dans la composition des thèmes évoquant d'autres saints trinitaires. Limitées à quelques épisodes de leur vie, les images ne parviennent jamais à imposer une caractéristique récurrente.

Enfin, nous traitons du rôle des tiers dans la diffusion des thèmes iconographiques illustrant les missions des religieux. En effet, l'implantation relativement faible de l'ordre sur le territoire européen imposait à ses responsables de trouver des relais indispensables pour faire entendre leur message et se faire aider. Les confréries créées au Moyen Âge jouèrent ce rôle. Après le concile de Trente, ces structures continuèrent leur mission en diffusant de nombreuses affiches et estampes destinées à sensibiliser les fidèles en faveur des dons nécessaires à la rédemption des captifs. Les illustrations ornant ces estampes s'inspirèrent fidèlement des modèles circulant au sein de l'ordre. De même, les ex-voto reflétèrent aussi une grande influence des thèmes diffusés par l'estampe. En revanche, les donateurs offrant des tableaux mettant en scène des sujets en lien avec l'ordre des trinitaires laissèrent s'exprimer plus volontiers l'inspiration des artistes.

*

* *

Les Trinitaires développèrent un art qui leur fut propre. Le message de liberté qu'impliquait leur mission, ne se concevant que dans la sphère spirituelle mais auquel tout être humain pouvait souscrire, leur facilita grandement les choses. En effet, un tel propos s'exprimait facilement dans la peinture ou la gravure, techniques permettant toutes deux au récit de prendre corps en tentant d'apporter le plus grand nombre de nuances. C'est donc bien par ses choix iconographiques que la spécificité de l'ordre trinitaire peut être reconnue.

*

* *

Des articles, des expositions, des ouvrages ont déjà ouvert de nombreuses portes concernant l'histoire et même l'art des Trinitaires. S'ajoutant à cette somme de travaux, notre recherche apporte, nous l'espérons, une meilleure connaissance du contexte artistique de l'ordre. Elle n'a pourtant pas épuisé un sujet qui mériterait de séduire d'autres chercheurs. La manière dont l'ordre a été perçu depuis la seconde moitié du XIXe et au XXe siècles pourrait être l'une pistes à explorer. Concernant les idées, l'étude des fonds français devrait pouvoir apporter des connaissances nouvelles sur l'examen des écrits de la branche réformée, l'école du Sacré-Cœur de Jésus tout particulièrement. Un travail identique pourrait être conduit sur les textes produits par les Trinitaires espagnols.

En outre, pour l'Espagne, il serait tout aussi intéressant d'approfondir les connaissances des artistes ou architectes issus de l'ordre. On sait, en effet, qu'ils œuvrèrent parfois au profit d'autres institutions, ce qui laisse supposer une circulation d'informations, de savoir-faire et de modèles. En outre, la recherche de très nombreux souvenirs trinitaires mériterait d'être poursuivie notamment en Espagne et au Portugal. La localisation et l'étude de manuscrits médiévaux devraient pouvoir éclairer certains éléments iconographiques. Par ailleurs, un travail important devrait être mené en Europe centrale et orientale sous forme d'une étude transfrontalière qui prolongerait notre démarche, afin de mettre en évidence les influences entre artistes. L'étude des estampes commandées pour les religieux dans ces régions pourrait aussi compléter utilement cette recherche. L'intégration des pays d'Europe de l'Est à l'Union européenne doit favoriser de nouvelles perspectives. Par ailleurs, une étude systématique des sites trinitaires localisés en Amérique du Sud devrait compléter ce vaste panorama.

*

* *

Annexes

Annexe 1

Texte de la règle de 1198[1]

Innocent, évêque, serviteur des serviteurs de Dieu, à Jean, le ministre, aux frères de la Sainte Trinité, ses fils bien-aimés, salut et bénédiction apostolique.
Elevé que Nous sommes, par l'action clémente de la providence divine, au haut poste du siège apostolique, Nous devons répondre aux vifs désirs de la piété, et les mener à bonne fin, lorsqu'ils procèdent de la racine même de la charité, lorsque, surtout, ce qu'on recherche, ce sont les intérêts de Jésus Christ, le bien commun avant l'intérêt particulier.
Eh bien ! Lorsque toi frère Jean, le ministre, fils bien-aimé dans le Christ, tu es venu un jour en Notre présence, et que tu as pris soin de Nous manifester humblement ton projet qu'on croyait être d'inspiration divine, tout en Nous demandant que ton intention soit confirmée par le pouvoir apostolique, Nous-mêmes, afin d'en arriver à une certitude plus grande sur ton désir, fondé dans le Christ, en dehors de Qui on ne peut poser de fondement stable, Nous décidâmes de te renvoyer avec Notre lettre auprès de Notre vénérable frère ..., évêque, et de notre bien-aimé fils ... abbé de Saint-Victor, tous deux de Paris, de sorte que, Nous, bien informés par eux qui étaient davantage en mesure d'évaluer ton désir, et bien instruits par eux, de ton intention, des fruits de ton intention, de l'établissement de ton ordre et de son mode de vie, Nous puissions t'accorder Notre approbation avec plus d'assurance et d'efficacité.
Puisque - nous l'avons su avec évidence d'après leurs lettres - vous Nous semblez rechercher les intérêts du Christ plus que les vôtres propres, Nous voulons que la protection des Apôtres vous soit assurée. Par l'autorité de la présente, Nous vous accordons à vous et à vos successeurs, la règle selon laquelle vous devrez vivre. Le dit évêque et le dit abbé Nous ont transmis la teneur de cette règle dans leurs lettres, avec tout ce que, par Notre disposition et à ta demande, mon fils, le ministre, Nous avons ordonnés d'ajouter. Et Nous établissons que tout cela doit demeurer intact à jamais. Pour l'exprimer avec plus d'évidence, Nous commandons que la teneur de cette règle soit inscrite ci-après.

Au nom de la Trinité sainte et indivisible.

I - Les frères de la maison de Sainte Trinité, sous l'obéissance du prélat de leur maison, qui s'appellera ministre, vivront dans la chasteté et sans rien en propre.

II - Tous les biens, d'où qu'ils proviennent licitement, ils les diviseront en trois parts égales ; et en autant que deux parts suffiront, ils accompliront à partir de celles-ci, des œuvres de miséricorde et ils pourvoiront à leur modeste train de vie ainsi qu'à celui des gens de service dont ils ont besoin nécessairement. On réservera la troisième part pour le rachat des captifs, qui en raison de leur foi au Christ, sont incarcérés par les païens : en donnant un prix raisonnable pour leur rachat ou pour le rachat des païens captifs, afin que, par après un échange raisonnable et loyal, un chrétien soit racheté pour un païen selon le mérite et le rang des personnes.

Lorsqu'on donnera de l'argent ou toute autre chose, même si c'est donné dans un but spécial et précis, on ne mettra toujours le tiers de côté avec le consentement de celui qui l'aura donné, autrement, on ne l'acceptera pas, excepté pour les terres, les prés, les vignes, les bois, les édifices, les bêtes d'élevage et autres choses semblables. Les revenus qu'on en retirera, déduction faite des frais - on en prélèvera la moitié pour les frais -, seront en effet divisés en trois parts égales ; mais tout ce qui ne requiert que peu ou pas de dépenses, sera entièrement divisé. Lorsqu'on leur donnera ou bien qu'ils auront par leur propre initiative, acquis des étoffes ou des chaussures, ou d'autres petites choses semblables dont il faut faire usage et qu'il ne convient ni de vendre ni de conserver, on ne les divisera pas, à moins qu'il n'ait paru expédient de le faire au ministre de la maison et aux frères : là-dessus, chaque dimanche si possible, on délibérera en chapitre. Si toutefois l'on vend ces dits biens, telles les étoffes, les terres, les bêtes d'élevage ou les choses de peu de valeur, on divisera en trois parts le prix qu'on en aura convenu, comme il est dit plus haut.

III - Toutes les églises de cet ordre s'intituleront du nom de Sainte Trinité ; elles seront d'architecture simple.

---

[1] Nous reprenons la version parue in Knecht (T.), *Les Trinitaires. op. cit.*, p. 77-84.

IV - Dans une même maison, les frères peuvent être trois clercs et trois laïcs, et de plus un frère qui sera procureur. On ne l'appellera pas procureur, mais ministre, comme il a été dit : ainsi frère N., ministre de la maison de Sainte Trinité. A ce dernier, les frères seront tenus de promettre et de rendre obéissance.

V - Le ministre pourvoira fidèlement tous ses frères de tout ce qu'il faut comme il le ferait pour lui-même.

VI - Leurs vêtements seront de laine et blancs et il leur sera permis d'avoir des pelisses, à chacun la sienne, et des caleçons, qu'ils n'enlèveront pas lorsqu'ils se couchent.

VII - Ils coucheront dans la laine, de telle sorte qu'il n'y aura pas du tout de lits de plumes ni de matelas dans leurs propres maisons, à moins qu'ils ne souffrent d'une maladie. Il leur sera permis d'avoir un oreiller pour y reposer la tête.

VIII - Sur les manteaux des frères, on placera l'insigne de l'ordre.

IX - Ils ne monteront point de chevaux, ni non plus n'en posséderont, mais il leur sera permis seulement de monter des ânes, soit donnés, soit prêtés, soit pris parmi leurs bêtes d'élevage.

X - Le vin que devront prendre les frères, sera trempé de telle façon qu'on pourra le prendre sobrement.

XI - On jeûnera depuis le 13 septembre jusqu'à Pâques, le lundi, le mercredi, le vendredi et le samedi, à moins que n'intervienne une fête solennelle : de telle sorte, cependant que de l'Avent jusqu'à Noël, de la Quinquagésime jusqu'à Pâques, on observe le jeûne à la façon du Carême, sauf le dimanche. De même, on observera tous les jeûnes que l'Eglise a coutume de célébrer. Parfois, cependant, le ministrepeut avec discernement, diminuer le jeûne à cause de l'âge, d'un voyage, d'un autre motif valable, ou l'augmenter en tenant compte des possibilités.

XII - Il leur sera permis de manger des viandes, données par les gens de l'extérieur, ou bien prélevées sur leur propre élevage, tous les dimanches, depuis Pâques jusqu'à l'Avent du Seigneur, et de Noël jusqu'à la Septuagésime, à Noël, à l'Epiphanie, à l'Ascension du Seigneur, à l'Assomption et à la Purification de la bienheureuse Marie et à la fête de la Toussaint.

XIII - Ils n'achèteront rien pour se nourrir, sauf du pain et du « *pulmentum* » - à savoir des fèves, des pois et des légumes du genre -, des légumes verts, de l'huile, des œufs, du lait, des fromages et des fruits. Mais il ne leur sera pas permis, non plus, d'acheter des viandes, du poisson, ni du vin, si ce n'est pour le besoin des malades, ou pour ceux dont la santé est faible, ou pour les pauvres, ou encore aux grandes solennités. Il leur sera permis cependant d'acheter des bêtes et de les élever.

Lorsqu'ils seront en route ou bien en grand voyage, il leur sera permis, mais modérément, d'acheter du vin et des poissons, en Carême, si nécessaire ; s'il leur est donné quelque chose, ils en vivront et ils diviseront le reste en trois parts. Cependant, s'ils sont partis en voyage pour le rachat des captifs, qu'elle que soit la chose qui leur est donnée, ils doivent la consacrer tout entière au rachat des captifs, après déduction des frais.

XIV - Dans les villes, dans les villages ou les places fortes, où ils auront leurs propres maisons, ils ne mangeront ni ne boiront rien du tout en dehors de ces maisons, même si quelqu'un les y invite, si ce n'est peut-être de l'eau dans des maisons honnêtes.

Ils ne présumeront pas, non plus, de passer la nuit hors des maisons de cette sorte. Jamais ils n'habiteront, ni ne mangeront, ni ne boiront dans des auberges, dans des lieux malhonnêtes du même genre. Celui qui présumera de le faire sera soumis à une punition sérieuse selon le jugement du ministre.

XV - La charité sera telle entre les frères, clercs et laïcs, qu'ils feront usage de la même nourriture, du même vêtement, du même dortoir, du même réfectoire et de la même table.

XVI - Les malades dormiront et mangeront à part ; on désignera pour les soins à leur donner, un « convers », laïc ou clerc ; celui-ci s'enquerra du nécessaire et le leur fournira, comme il se doit. On avertira cependant les malades de ne point exiger de mets recherchés ou trop coûteux, mais d'être contents d'un régime convenable et apte à les rendre à la santé.

XVII - Le soin des hôtes, des pauvres, de tous ceux qui vont et viennent, on le confiera à l'un des frères les plus remplis de discernement et de bienveillance ; celui-ci les écoutera et, selon qu'il jugera expédient, il leur fournira le réconfort de la charité. Cependant, il exigera de tous ceux qu'il aura cru bon d'admettre, de bien vouloir être contents de tout ce que les frères leur serviront. Certes, il ne faut admettre personne à des repas recherchés et dispendieux. Cependant, tout ce que l'on doit servir, le sera avec joie, et à personne, on ne rendra le mal pour le mal. Si quelqu'un, et principalement un religieux, vient demander l'hospitalité, on le recevra avec bienveillance et on lui procurera charitablement tout ce qu'il lui faut selon les moyens de la maison.

Cependant, on ne donnera aux hôtes ni avoine, ni d'autre chose à la place de l'avoine, si ceux-ci se trouvent dans une ville ou une place forte, ou, là où il s'en vend à moins peut-être, que les hôtes ne soient des religieux, ou tels qu'ils n'en auraient pas sous la main et ne pourraient en acheter. Si les hôtes ne trouvaient point de grain, et qu'il s'en trouvait dans la maison où on les aura reçus, on leur en fournira à un prix raisonnable.

XVIII - Aucun frère, laïc ou clerc, si possible, ne sera sans emploi particulier. Si quelqu'un ne voulait pas travailler alors qu'il le peut, on le forcera à quitter la place, puisque l'Apôtre dit : « Qui ne travaille pas, qu'il ne mange pas ».

XIX - Ils observeront toujours le silence, dans leur église, au réfectoire, au dortoir. Cependant, il leur sera permis de parler de tout ce qui est nécessaire dans les autres lieux, aux temps convenables, avec calme, humilité et décence : en dehors de ces dits lieux, partout leur conversation sera honnête et sans scandale. De même aussi, tout en eux devrait se trouver digne et honorable : maintien, geste, conduite, action et tout le reste.

XX - Chaque dimanche si possible, dans chaque maison, le ministre aces ses frères, tiendra un chapitre. Les frères rendront fidèlement leurs comptes au ministre et le ministre aux frères, au sujet des affaires de la maison et au sujet des dons faits à la maison ou aux frères, afin de destiner la troisième part au rachat des captifs.

XXI - De même, chaque dimanche si possible, on fera une exhortation selon leur capacité, non seulement aux frères mais aussi aux autres gens de la maison. On les instruira en toute simplicité sur ce qu'ils doivent croire et pratiquer.

XII - Les frères seront jugés, en chapitre, au sujet de toute chose et de leurs différends.

XXIII - Aucun frère n'accusera son frère publiquement, à moins qu'il ne puisse donner de bonnes preuves. Celui qui agira ainsi subira la peine que le coupable subirait si on avait pu le convaincre d'une faute, à moins que le ministre, pour un motif, ne veuille l'en dispenser. S'il en est qui font un scandale ou quelque chose de semblable, ou Dieu nous en garde ! s'ils en en viennent à se frapper l'un l'autre, ils seront soumis à un châtiment majeur ou mineur selon le jugement du ministre.

Si l'un des frères commet une faute envers un frère, c'est-à-dire contre un frère, et que celui qui a souffert l'injure est le seul à le savoir, celui-ci supportera la chose avec patience, même s'il est innocent ; et quand les esprits seront calmés, il avertira l'offenseur avec bienveillance et en vrai frère,et il le reprendra jusqu'à trois fois, seul à seul, en l'invitant à faire pénitence de sa faute et à s'abstenir de choses semblables à venir. Si l'offenseur n'écoute pas, l'offensé le dira au ministre, et celui-ci corrigera le coupable en secret selon ce qu'il verra le plus utile à son salut.

Celui qui provoque un scandale, s'il veut réparer sa faute spontanément, s'étendra de tout son long aux pieds de celui qu'il aura scandalisé, en lui demandant pardon ; et si une fois ne suffit pas, il fera de même jusqu'à trois fois. Si ce scandale vient à être connu publiquement, quelle que soit la pénitence qui suivra, la première sera celle de s'étendre de tout son long aux pieds du ministre en demandant pardon. Peu après, selon le jugement de celui-ci, le coupable sera puni.

XXIV - Une fois par année, on célébrera un chapitre général ; on doit le faire à l'octave de la Pentecôte.

XXV - Si pour les besoins de la maison, on doit contracter une dette, on en fera, d'abord en chapitre, la proposition aux frères ; et on agira selon leur avis et leur approbation, pour éviter ainsi les soupçons et les murmures.

XXVI - Si quelqu'un fait violence aux biens de la maison, et qu'il faille en référer à un juge, il ne faut pas le faire avant d'avoir averti charitablement le coupable, par les frères d'abord, par des voisins ensuite, de la même façon.

XXVII - L'élection du ministre se fera par une commune délibération des frères ; on ne l'élira pas selon la noblesse du rang, mais selon sa qualité de vie, sa sagesse. Celui qu'on élira sera un prêtre ou un clerc apte à recevoir les ordre sacrés. De fait, le ministre, soit majeur, soit mineur, sera un prêtre.

XXVIII - Un ministre majeur peut entendre les confessions des frères de toutes les communautés de ce même ordre. Un ministre mineur entendra les confessions de tous les frères de sa maison, pourvu que jamais la honte d'un écart répété ne fournisse l'occasion, soit de se confesser plus tardivement à ses supérieurs, soit de le faire moins complètement qu'il ne convient.

XXIX - Le ministre verra avec sollicitude, à observer lui-même en toute chose les préceptes de la règle, tout comme les autres frères.

XXX - Après son élection, si en raison d'une faute, un ministre mérite d'être déposé, il le sera par le ministre majeur, une fois convoqués trois ou quatre ministres mineurs ; on en désignera un autre qui soit digne, à sa place. Dans ce cas, si à cause de l'éloignement des lieux ou pour un autre motif raisonnable, le ministre majeur ne peut le faire, il confiera cette tâche à des ministres mineurs les plus recommandables. Et ce que ceux-ci feront, qu'ont le considère ratifié par l'autorité du ministre majeur.

Si, en raison de ses excès, on doit corriger ou déposer le ministre majeur, on le fera par quatre ou cinq ministres les plus recommandables du même ordre ; ceux-ci, cependant, doivent être élus à cette fin par l'autorité d'un chapitre général.

XXXI - Si quelqu'un veut être frère de cet ordre, tout d'abord, pendant un an, à ses propres frais, sauf pour la nourriture, tout en gardant en propre ses vêtements et tous ses biens, il servira Dieu dans l'ordre et au bout d'un an, si le ministre et les frères de la maison et lui-même le trouvent bon et convenable et qu'il y a une place pour lui, on le recevra. Rien, cependant, ne sera exigé pour son admission. Mais s'il donne gratuitement quelque chose, on l'acceptera, pourvu tout de même, que ce soit tel qu'on y voit aucun danger de litige pour l'Eglise. Si on observe quelque chose de douteux au sujet des mœurs d'un candidat, on exigera de lui un temps plus long de probation. Si, avant sa réception, quelqu'un se montre intempérant et qu'il ne peut supporter la discipline, et qu'au jugement du ministre, il n'a pas amendé sa conduite, on lui signifiera, sans éclat, qu'il peut partir avec tout ce qu'il a apporté. Au sein de cet ordre, on ne recevra personne avant de vérifier s'il a accompli sa vingtième année. La profession restera au jugement du ministre.

XXXII - Ils n'accepteront point de gages de la main d'un laïc, sauf les dîmes, avec la permission de leur évêque.

XXXIII - Ils ne feront point de serments, si ce n'est que par grande nécessité, avec la permission du ministre, ou sur ordre de leur évêque, ou d'un autre évêque qui fait office de délégué apostolique. Et cela, pour une cause juste et honnête.

XXXIV - Si on sait qu'il y a quelque défaut dans ce qu'on vend, on l'indiquera à l'acheteur.

XXXV - Il ne leur sera pas permis de recevoir un dépôt d'or, d'argent ou de monnaie.

XXXVI - Le jour même où un malade arrivera ou aura été amené, il se confessera de ses péchés et communiera.

XXXVII - Chaque lundi, excepté aux octaves de Pâques, de Pentecôte, de Noël, de la Circoncision et de l'Epiphanie, aux fêtes qui sont établies de précepte, une fois la messe pour les fidèles terminée, on fera, au cimetière, l'absoute des fidèles défunts.

XXXVIII - Chaque soir de même, au moins dans l'hôpital, en présence des pauvres, on fera une prière en commun pour la situation et la paix de la Sainte Eglise Romaine et de toute la chrétienté, pour les bienfaiteurs, et tous ceux pour qui l'Eglise universelle a coutume de prier.

XXXIX - Pour les heures régulières, ils observeront l'usage de Saint-Victor, si ce n'est peut-être que, sur l'avis d'hommes pieux et recommandables, on doive omettre des pauses ; ou d'autres longueurs et des vigiles, du fait des travaux et du petit nombre des gens de service. A cause de leur petit nombre, en effet, ils ne seont pas tenus de faire autant de pauses dans la psalmodie, ni de se lever de si bonne heure.

XL - Pour la tonsure également, les clercs suivront la façon de faire de Saint-Victor. Les laïcsq ne se raseront point la barbe, mais la laisseront pousser modérément.

A personne, donc à aucun homme, il ne sera permis d'enfreindre ce document que Nous concédons et que Nous établissons, ni de s'y opposer par une audace téméraire. Si quelqu'un avait la présomption de s'y attaquer, qu'il sache qu'il encourra l'indignation du Dieu tout-puissant et de ses bienheureux apôtres Pierre et Paul.

Donné au Latran, le 17 décembre de l'an de l'Incarnation du Seigneur, mil cent quatre-vingt-dix-huit, première année de Notre pontificat.

Annexe 2

Liste des ministres généraux

---

*

Saint Jean de Matha (1198/1213)

*

Jean l'Anglais (1214-1217)

*

Guillaume l'Écossais (1217/1222)

*

Roger Deres (surnommé « le Lépreux » ou « le Champenois ») (1223/1227)

*

Michel l'Espagnol, ministre général en deçà et au-delà des mers (1227/1230)

**

Nicolas (1231/1257)

**

Hugo le Flamand (1257/1262)

**

Alard (1262/1272)

**

Jean Boileau (1272/1291)

**

Pierre de Cuisy (1291/1315)

**

Bertaud (1315/1324)

**

Jean Brunet (1324/1337)

**

Thomas Loquet (1337/1357)

**

Pierre de Bourry (1358/1373)

**

Jean de La Marche (1374/1392)

**

Réginald (ou Renaud) de La Marche (1392/1410)

**

Théodoric Varreland (1410/1413)

**

Etienne de Mesnil-Fouchard (1413/1415)

**

Pierre Chandote (1415/1420)

**

Jean Halboud (surnommé « de Troyes ») (1421/1439)

**

Jean Thibaud (1440/1460)

***

Raoul Duvivier (1460/1472)
***
Robert Gaguin (1473/1501)
***
Guy Musnier (1502/1508)
***
Nicolas Musnier (1509/1545)
***
Thibaud Musnier (1546/1568)
***
Bernard Dominici (surnommé « de Metz ») (1570/1597)
***
François Petit (1598/1612)
***
Louis Petit (1612/1652)
***
Claude Ralle (1652/1654)
***
Pierre Mercier (1655/1683)
***
Eustache Tessier (1686/1688)

Direction bicéphale de l'ordre

France
Espagne, Portugal et Italie
****
Eustache Tessier (1688/1693)
Antoine Péguerolles (1688/1696)
****
Grégoire de La Forge (1693/1704)
Joseph de Tolède (1696/1700)

Fin de la direction bicéphale de l'ordre

***
Grégoire de La Forge (1704/1706)
***
Claude Massac, vicaire général (1706/1716),
puis ministre général (1716/1748)
***
Guillaume Lefèvre (1749/1764)
***
François Pichault (1765/1780)
***
Pierre Chauvier (1781/1792)

Révolution française

(vacance de treize ans à la tête de l'ordre)

*****

Silvestro Calvo (1805/1813)

*****

Blaise Pie Sanchez, vicaire général (1814/1825)

*****

Paul Hernandez (1825/1826)

*****

François-Xavier Léon (1826/1831)

*****

François Marti (1831/1835)

Suppression des couvents en Espagne et au Portugal

(vacance de dix-huit ans à la tête de l'ordre)

*

Sigismond Casas (1853/1855)

*

Antoine Martin-Bienes (1856/1894)

Extinction de la branche chaussée, seule subsiste la branche déchaussée.

(1) Résidence principale des ministres généraux :

* Rome.
** Cerfroid et Paris.
*** Paris.
**** Paris et Espagne.
***** Espagne.

Annexe 3

Quelques exemples de réutilisation de bâtiments anciens par les Trinitaires.

Pays	Localité	Date de fondation	Communauté religieuse antérieure	Autres édifices
France	Mortagne-au-Perche (Orne)	1204	Saint-Éloi	
	Étampes	1209		Aumônerie des Bretons
	Paris	1209	Chapelle Saint-Mathurin	
	Limoux (Aude)	1219		Synagogue
	Le Rouvray-Catillon (Seine-Maritime)	1248	Bénédictins	
	Troyes (Aube)	1260	Cordeliers	
	Notre-Dame-de-Limon (Isère)	1272	Augustins	
	Bar-sur-Seine (Aube)	1303	Ordre de Roncevaux	
	Lorgues (Var)	1359		Maison particulière
	Terraube (Gers)	1482		Château
Angleterre	Thelsford (Warwickshire)	1215	Saint-Sépulcre	
	Ingham (Norfolkshire)	1360		Église paroissiale
	Newcastle-upon-Tyne (Northumberland)	1360	Carmélites	
Italie	Saint-Thomas-in-Formis (Rome)	1208	Bénédictins	
Écosse	Aberdeen (Grampians)	1211		Château
Espagne	Cordoue (Andalousie)	1236		Mosquée

Annexe 4

Liste des couvents trinitaires des branches chaussée, réformée et déchaussée en Europe

N. B. Lorsque des villes possèdent plusieurs couvents trinitaires issus des différentes branches, nous le signalons par une initiale entre parenthèses : C : chaussée ; R : réformée ; D : déchaussée.

La province d'Italie prendra le nom de Saint-Jean-de-Matha au XVIIe siècle.

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Aberdeen	1211	Royaume-Uni (Écosse)	Grampians	Angleterre
Adare	1414	Eire	Limerick-ouest	Irlande
Aix-en-Provence (R puis D)	1621	France	Bouches-du-Rhône	Provence
Aix-en-Provence (C)	1727	France	Bouches-du-Rhône	Provence
Alarcón	XVIe s.	Espagne	Castille-La Manche	Vieille Castille
Alba Iulia	1716	Roumanie	Transylvanie	Saint-Joseph
Alcalá de Henares (C)	1525	Espagne	Madrid	Vieille Castille
Alcalá de Henares (D)	1601	Espagne	Madrid	Saint-Esprit
Alcazar de San Juan	1635	Espagne	Castille-La Manche	Vieille Castille
Alzira	1558	Espagne	?	?
Alexandrie	XVIIe s.	Italie	Piémont	Italie
Alfaro	1655	Espagne	La Rioja	Vieille Castille
Alicante	XVIIe s.	Espagne	Murcie	Nouvelle Castille
Almería	1490	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Alvito	1279	Portugal	Alentejo	Portugal
Andújar	1244	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Anglesola	1204	Espagne	Catalogne	Aragon
Antequera	1635	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Arevalo	1282	Espagne	Castille et León	Vieille Castille

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Arles	1203	France	Bouches-du-Rhône	Provence
Arras	1219	France	Pas-de-Calais	Picardie
Audregnies **(commune de Quiévrain)**	1221	Belgique	Hainault	Picardie
Auriol	1556	France	Bouches-du-Rhône	Provence
Avignon	1354	France	Vaucluse	Provence
Avingaña	1209	Espagne	Catalogne	Aragon
Badajos	1274	Espagne	Estrémadure	Nouvelle Castille
Baeza	1502	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Baeza (D)	1606	Espagne	Andalousie	Saint-Esprit
Balaguer	1300	Espagne	Catalogne	Aragon
Barbastro	1559	Espagne	Aragon	Aragon
Barcelone (C)	1539	Espagne	Catalogne	Aragon
Barcelone (D)	1631	Espagne	Catalogne	Immaculée Conception
Bar-sur-Seine	1303	France	Aube	Champagne
Bastogne	1241	Belgique	Luxembourg	Picardie
Beaucaire	1227	France	Gard	Provence
Beauvoir-sur-Mer	1258	France	Vendée	Normandie
Belgrade	1718	Yougoslavie	Serbie	Saint-Joseph
Beresteczko	1700	Ukraine	Volhynie	Saint-Joachim
Berwick-Bridge	1214	Royaume-Uni (Écosse)	Borders	Angleterre
Bienparada	1601	Espagne	Castille	Vieille Castille
Bièvres	1362	France	Essonne	France
Bourg-la-Reine	1198	France	Hauts-de-Seine	France
Bourmont	1707	France	Haute-Marne	Champagne
Bratislava	1697	Slovaquie		Saint-Joseph
Brechin	1248	Royaume-Uni (Écosse)	Tayside	Angleterre
Brignoles	XVIIe s.	France	Var	Provence

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Budapest	1738	Hongrie		Saint-Joseph
Burgos	1207	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Burgos (D)	XVIIe s.	Espagne	Castille et León	Immaculée Conception
Cadoudal	1336	France	Morbihan	Normandie
Cagliari	1580	Italie	Sardaigne	Italie
Caillouet (R)	1599	France	Oise	Normandie
Carentan	1362	France	Manche	Normandie
Carmona	XVIIe s.	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Castres	1256	France	Tarn	Occitanie
Catalayud	1523	Espagne	Aragon	Aragon
Catane	1597	Italie	Sicile	Italie
Cerfroid (commune de Brumetz)	1193	France	Aisne	Champagne
Châlons-en-Champagne	1225	France	Marne	Champagne
Châteaubriant	1252	France	Loire-Atlantique	Normandie
Châteaufort	1258	France	Yvelines	France
Châteauneuf-lès-Martigues	1209	France	Bouches-du-Rhône	Provence
Ciudad Rodrigo	1507	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Clermont-de-l'oise	1244	France	Oise	France
Coïmbre	1552	Portugal	Bas-Mandego	Portugal
Coín	1505	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Compiègne	1266	France	Oise	France
Convorde	1256	France	Nord	Picardie
Cordes-sur-le-Ciel	1270	France	Tarn	Occitanie
Cordoue	1236	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Cordoue (D)	1607	Espagne	Andalousie	Saint-Esprit
Coupvray (R)	1603	France	Seine-et-Marne	France
Cracovie	1688	Pologne	Petite-Pologne	Saint-Joachim
Cuéllar	XIIIe s.	Espagne	Castille et León	Vieille Castille

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Cuenca	1385	Espagne	Castille-La Manche	Vieille Castille
Cuenca	XVIIe s.	Espagne	Castille-La Manche	Vieille Castille
Cuevas	1218	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Daroca	1266	Espagne	Aragon	Aragon
Digne-les-Bains	1495	France	Alpes-de-Hautes-Provence	Provence
Dinan	1368	France	Côtes-d'Armor	Normandie
Dinard	1324	France	Ille-et-Villaine	Normandie
Dornoch	1271	Royaume-Uni (Écosse)	Highland	Écosse
Dos Barrios	1592	Espagne	Castille-La Manche	Vieille Castille
Douai	1252	France	Nord	Normandie
Dunbar	1218	Royaume-Uni (Écosse)	Lothian de l'est	Angleterre
Easton Royal	1245	Royaume-Uni (Angleterre)	Wiltshire	Angleterre
Eger	1717	Hongrie	Comitat de Miskolc	Saint-Joseph
Entre Iglesias	1209	Espagne	Castille	Vieille Castille
Estadilla	1550	Espagne	Aragon	Aragon
Étampes	avant 1209	France	Essonne	France
Faleford	1248	Royaume-Uni (Écosse)	Strathclyde	Angleterre
Faucon-de-Barcelonnette	1661	France	Alpes-de-Haute-Provence	Provence
Figanières	1643	France	Var	Provence
Fontainebleau	1259	France	Seine-et-Marne	France
Fontenay-lès-Louvre	1241	France	Val-d'Oise	France
Forlì	1725	Italie	Émilie-Romagne	Italie
Fraga	1549	Espagne	Aragon	Aragon
Frassinello	1458	Italie	Piémont	Italie
Fuensenta	1558	Espagne	Castille	Vieille Castille
Gênes	1201	Italie	Ligurie	Italie

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Gênes (nouvelle implantation)	1593	Italie	Ligurie	Italie
Gisors (R)	1607	France	Eure	Normandie
Grandpré	1344	France	Ardennes	Champagne
Graz	1756	Autriche	Styrie	Saint-Joseph
Grenade	1517	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Grenade (D)	1606	Espagne	Andalousie	Saint-Esprit
Hertford	1261	Royaume-Uni (Angleterre)	Hertfordshire	Angleterre
Hervas	1648	Espagne	Estrémadure	Nouvelle Castille
Hondschoote	1204	France	Nord	Picardie
Hounslow	1275	Royaume-Uni (Angleterre)	Grand Londres	Angleterre
Houston	1226	Royaume-Uni (Écosse)	Lothian	Écosse
Huy	1207	Belgique	Liège	Picardie
Illava	1695	Slovaquie		Saint-Joseph
Ingham	1360	Royaume-Uni (Angleterre)	Norfolkshire	Angleterre
Istanbul	1723	Turquie		Saint-Joseph
Ivano-Frankivsk	1690	Ukraine	Ivano-Frankivsk	Saint-Joachim
Jaén	1246	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Játiva	1259	Espagne	Valence	Aragon
Jerez de la Frontera	1567	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Kamianets-Podilsky	1750	Ukraine	Khmelnytskyï	Saint-Joachim
Komarno	1714	Slovaquie		Saint-Joseph
Knaresborough	1252	Royaume-Uni (Angleterre)	Yorkshire du nord	Angleterre
Kostrzyn sur Oder	1731	Pologne	Posnanie	Saint-Joachim
La Cadière d'Azur	1637	France	Var	Provence
La Capelette	1706	France	Bouches-du-Rhône	Provence

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
La Fère-Champenoise	1586	France	Marne	Champagne
La Gloire-Dieu (commune de Courteron)	1234	France	Aube	Champagne
Lagos	1599	Portugal	Alentejo	Portugal
La Membrilla	1583	Espagne	Castille-La Manche	Vieille Castille
La Mothe-du-Caire	1495	France	Alpes-de-Haute-Provence	Provence
La Guéroulde	1248	France	Eure	Normandie
Lamarche	1239	France	Vosges	Champagne
Lambesc	1512	France	Bouches-du-Rhône	Provence
La Perrine (commune du Dézert)	1238	France	Manche	Normandie
La Poultière	1248	France	Eure	Normandie
Lascuarre	1580	Espagne	?	?
La Solana	1604	Espagne	Castille-La Manche	Vieille Castille
La Verdière	XVIIe s.	France	Var	Provence
La Veuve	1234	France	Marne	Champagne
La Villeneuve-aux-Ânes (commune de Chelles)	1225	France	Seine-et-Marne	France
La Villette-aux-Aulnes (Mitry-Mory)	1239	France	Seine-et-Marne	France
Las Sogas	1583	Espagne	Catalogne	Aragon
Le Bourget	1203	France	Seine-Saint-Denis	France
Le Faÿ (commune d'Amblainville)	1223	France	Oise	France
Le Luc	1662	France	Var	Provence
Le Muy	1652	France	Var	Provence
Lens	1223	Belgique	Hainaut	Picardie
Le Pré-à-Vin (commune de Morbecque)	1396	France	Nord	Picardie
Lerida	1201	Espagne	Catalogne	Aragon

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Lerinnes	1237	Belgique	Namur	Picardie
Le Rouvray-Catillon	1259	France	Seine-Maritime	Normandie
Limoux	1219	France	Aude	Occitanie
Lira	1590	Espagne	Levant	Aragon
Lisbonne	1218	Portugal	Grand Lisbonne	Portugal
Lisieux	1220	France	Calvados	Normandie
Livourne	1707	Italie	Toscane	Italie
Logroño	1594	Espagne	La Rioja	Vieille Castille
Lorgues	1359	France	Var	Provence
Lousa	1474	Portugal	Beira Littoral	Portugal
Loutsk	1729	Ukraine	Volhynie	Saint-Joachim
Lublin	1773	Pologne	Petite-Pologne	Saint-Joachim
Luffness	1286	Royaume-Uni (Écosse)	Lothian de l'est	Écosse
Lviv	1685	Ukraine	Ruthénie rouge	Saint-Joachim
Lyon	1658	France	Rhône	Provence
Madrid (C)	1590	Espagne		Vieille Castille
Madrid (D)	1606	Espagne		Immaculée Conception
Málaga	1488	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Málaga (D)	1640	Espagne	Andalousie	Vieille Castille
Mankowice	XVIIIe s.	République tchèque	Moravie-Silésie	Saint-Joachim
Marbella	1486	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Marseille	1203	France	Bouches-du-Rhône	Provence
Marseille (D)	1653	France	Bouches-du-Rhône	Provence
Martigues	1209	France	Bouches-du-Rhône	Provence
Meaux	1244	France	Seine-et-Marne	Champagne
Medina del Campo	1460	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Messine	1580	Italie	Sicile	Italie
Metz	1258	France	Moselle	Champagne

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Mielec	1738	Pologne	Galicie	Saint-Joachim
Milan	XVIIe s.	Italie	Lombardie	Italie
Mirepoix	1233	France	Ariège	Occitanie
Moatenden	1224	Royaume-Uni (Angleterre)	Kent	Angleterre
Monte Cavo	XVIIIe s.	Italie	Latium	Italie
Montmorency	1601	France	Val-d'Oise	France
Montpellier	1216	France	Hérault	Occitanie
Monzon	1282	Espagne	Aragon	Aragon
Mortagne-au-Perche	1204	France	Orne	Normandie
Murcie	1272	Espagne	Murcie	Nouvelle Castille
Murviedo	1275	Espagne	Levant	Aragon
Naples	1560	Italie	Campanie	Italie
Narbonne	1273	France	Aude	Occitanie
Neuville-sur-Seine	1222	France	Aube	Occitanie
Newcastle upon Tyne	1360	Royaume-Uni (Angleterre)	Angleterre du nord-est	Angleterre
Nivelles (refuge d'Orival)	1763	Belgique	Brabant wallon	Normandie
Notre-Dame-de-Belleau (commune de Mazeuil)	1256	France	Vienne	Normandie
Notre-Dame-de-Limon (commune de Saint-Symphorien-sur-Ozon)	1272	France	Isère	Provence
Olmedo	1371	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Orihuela	1558	Espagne	Levant	Aragon
Orival (commune de Nivelles)	1202	Belgique	Brabant wallon	Picardie
Orsza (auj. rattachée à Vilnius)	XVIIIe s.	Lituanie		Saint-Joachim
Orthez	1254	France	Pyrénées-Atlantiques	Occitanie
Oxford	1286	Royaume-Uni (Angleterre)	Oxfordshire	Angleterre

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Palerme	1580	Italie	Sicile	Italie
Palestrina	XVIIe s.	Italie	Latium	Italie
Pellestrina (commune de Venise)	début du XVIIIe s.	Italie	Vénétie	Italie
Palma de Majorque	1240	Espagne	Îles Baléares	Aragon
Pampelune	1608	Espagne	Navarre	Vieille Castille
Paradinas de San Juan	1400	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Paris	1209	France		France
Peebles	1257	Royaume-Uni (Écosse)	Borders	Écosse
Pellestrina	XVIIIe s.	Italie	Vénétie	Italie
Peñiscola	1500	Espagne	Catalogne	Aragon
Péronne	1663	France	Somme	Picardie
Piera	1205	Espagne	Catalogne	Aragon
Planels	1198	France	Seine-et-Marne	France
Pontarmé	1241	France	Oise	France
Pontoise (R)	1578	France	Val-d'Oise	France
Prague	1705	République tchèque		Saint-Joseph
Puente la Reina	1207	Espagne	Navarre	Vieille Castille
Regniowez	1248	France	Ardennes	Picardie
Rieux	1345	France	Morbihan	Normandie
Rome	1208	Italie		Italie
Rome	1575	Italie		Italie
Rome (R)	1600	Italie		Italie
Rome (D)	1611	Italie		Italie
Rome (D)	1694	Italie		Italie
Rome (R)	1720	Italie		Italie
Rondá	1505	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Rondá (D)	1608	Espagne	Andalousie	Saint-Esprit

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Rouen	1654	France	Seine-Maritime	Normandie
Royuela	1270	Espagne	Aragon	Aragon
Saint-Étienne-de-Tinée	1343	France	Alpes-Maritimes	Provence
Saint-Gaudens	1363	France	Haute-Garonne	Occitanie
Saint-Gilles-du-Gard	1203	France	Gard	Provence
Saint-Laurent-du-Médoc (R)	1586	France	Gironde	Occitanie
Saint-Pons-de-Seyne	XVIIe s.	France	Hautes-Alpes	Provence
Saint-Quentin	1256	France	Aisne	Picardie
Saint-Quinis (commune de Camps-la-Source)	1636	France	Var	Provence
Saint-Rémy-de-Provence	1639	France	Bouches-du-Rhône	Provence
Santa Margarita de Salas	1239	Espagne	Catalogne	Aragon
Santa Maria de los Bascos	1282	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Santa Maria del Campo	1564	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Santa Marta	XVIIIe s.	Italie	Vatican	Italie
Salamanque	1393	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Salamanque (D)	1605	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Salins-les-Bains	1360	France	Jura	Champagne
San Emeterio	1209	Espagne	Asturies	Vieille Castille
Santarem	1218	Portugal	Alenttejo	Portugal
Saragosse	1522	Espagne	Aragon	Aragon
Saragosse	1570	Espagne	Aragon	Aragon
Sárospatak	919/938	Hongrie	B o r s o d - A b a ú j - Zemplén	Saint-Joseph
Sarracin	1598	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Sarzeau	1341	France	Morbihan	Normandie
Sassari	1580	Italie	Sardaigne	Italie

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Scotlandwell	1250	Royaulme-Uni (Écosse)	Fifeshire	Angleterre
Scozza	1580	Italie	Sardaigne	Italie
Ségovie	1207	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Séville	1248	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Séville (D)	1620	Espagne	Andalousie	Saint-Esprit
Seyne-les-Alpes	1645	France	Alpes-de-Haute-Provence	Provence
Silvelle (commune de Magny-le-Hongre)	1207	France	Seine-et-Marne	France
Sintra	1400	Portugal	Région de Lisbonne	Portugal
Soudé	1217	France	Marne	Champagne
Stanislawów : voir Ivano-Frankivsk				Saint-Joseph
Stiehovich	1753	République tchèque		Saint-Joseph
Taillebourg	1256	France	Charente-Maritime	Normandie
Talavera de la Reina	1400	Espagne	Castille-La Manche	Vieille Castille
Tarascon	1220	France	Bouches-du-Rhône	Provence
Tarifa	1290	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Tarragone	1577	Espagne	Catalogne	Aragon
Templeux-la-Fosse	1251	France	Somme	Picardie
Terraube	1482	France	Gers	Occitanie
Teruel	1300	Espagne	Aragon	Aragon
Texeda	1393	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Thelsford	1215	Royaume-Uni (Angleterre)	Warwickshire	Angleterre
Tolède	1220	Espagne	Castille-La Manche	Vieille Castille
Tolède (D)	1610	Espagne	Castille-La Manche	Immaculée Conception
Tomaszów	1700	Pologne	Petite Pologne	Saint-Joachim
Torrejon de Velasco	1606	Espagne	Madrid	Vieille Castille
Tortosa	1213	Espagne	Catalogne	Aragon

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Totnes Werland	1244	Royaume-Uni (Angleterre)	Devon	Angleterre
Toulouse	1219	France	Haute-Garonne	Occitanie
Tournai	1300	Belgique	Hainaut	Picardie
Tours	1227	France	Indre-et-Loire	Normandie
Trapani	XVIe s.	Italie	Sicile	Italie
Trnava	1712	Slovaquie		Saint-Joseph
Troyes	1260	France	Aube	Champagne
Saint-Barthélemy de Tudemurte	avant 1219 ?	Royaume-Uni (Angleterre)	Durham	Angleterre
Turin (C)	1618	Italie	Piémont	Italie
Turin (D)	1675	Italie	Piémont	Italie
Úbeda	1234	Espagne	Andalousie	Nouvelle Castille
Valdepeñas	1594	Espagne	Castille-La Manche	Vieille Castille
Valence	1243	Espagne	Levant	Aragon
Valence (D)	1645	Espagne	Levant	Immaculée Conception
Valladolid	1256	Espagne	Castille et León	Vieille Castille
Valladolid (D)	XVIIe s.	Espagne	Castille et León	Saint-Esprit
Varsovie	1688	Pologne	Mazovie	Saint-Joachim
Verberie	1207	France	Oise	Picardie
Verki	1700	Lituanie		Saint-Joachim
Vianden	1248	Grand-Duché de Luxembourg		Picardie
Vic (D)	1633	Espagne	Catalogne	Aragon
Vienne	1688	Autriche		Saint-Joseph
Villafranca del Penedès	1458	Espagne	Catalogne	Aragon
Villanueva de los infantes	1603	Espagne	Castille-La Manche	Vieille Castille
Villette-sur-Ain	1703	France	Ain	Provence
Vilnius	1694	Lituanie		Saint-Joachim

Site	*Date de fondation*	*Pays*	*Province ou département administratif*	*Provinces trinitaires*
Vitry-en-Perthois	1232	France	Marne	Champagne
Zalamea de la Serena	1659	Espagne	Estrémadure	Nouvelle Castille
Zamora	1593	Espagne	Castille et León	Nouvelle Castille
Zašova	1724	République tchèque		Saint-Joseph

BIBLIOGRAPHIE

Les archives de l'ordre comportent de nombreuses lacunes dues à une mauvaise conservation ou à des destructions remontant à l'Ancien Régime. Les documents subsistant intéressent davantage l'histoire de l'institution plutôt que les œuvres d'art ou même l'architecture générées par elle. La chance permet quelquefois de retrouver un document digne d'intérêt, dans ce cas, la mention de la liasse ou du carton consultés figure en note.

Concernant certains artistes (Maulbertsch) ou architectes (Borromini) très connus et qui ont bénéficié d'études de grande qualité, seuls les ouvrages directement utilisés dans cette étude sont mentionnés ici.

N. B. : Les ouvrages sont classés par ordre alphabétique, les catalogues d'expositions par année.

Principaux fonds consultés :

Autriche :

Vienne	Albertina,
	Stadtsarchiv.

Belgique :

Anvers	Musée Plantin Moretus, bibliothèque,
Bruxelles	Archives nationales,
	Bibliothèque royale Albert Ier
	Institut royal du patrimoine artistique.

France :

Aix-en-Provence	Service régional de l'Inventaire
Amiens	Archives départementales de la Somme,
Arles	Bibliothèque municipale,
Avignon	Archives municipales,
Beauvais	Archives départementales de l'Oise,
Châlons-en-Champagne	Archives départementales de la Marne,
	Bibliothèque municipale,
Châteaubriand	Bibliothèque municipale,
Corbeil-Essonne	Archives départementales de l'Essonne,
Digne	Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence,
Draguignan	Archives départementales du Var,
Etampes	Archives municipales,
	Bibliothèque municipale,
La Roche-sur-Yon	Archives départementales de la Vendée,
Laon	Archives départementales de l'Aisne,
Lyon	Archives municipales,
Marseille	Archives départementales des Bouches-du-Rhône,

	Archives municipales,
	Direction régionale des Affaires Culturelles, service des Monuments Historiques,
Meaux	Bibliothèque municipale,
Metz	Archives départementales de la Moselle,
	Archives municipales,
	D.R.A.C., service des Monuments Historiques,
	Médiathèque du Pontiffroy,
	Musées de la Cour d'or, bibliothèque,
Montpellier	Archives départementales de l'Hérault,
	Service régional de l'Inventaire,
Nice	Archives diocésaines,
Paris	Archives nationales de France,
	Bibliothèque historique de la Ville de Paris,
	Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes et Cabinet des manuscrits,
	Bibliothèque Mazarine,
	Musée des monuments français, bibliothèque,
	Musée du Louvre, bibliothèque du département des peintures et du département des arts graphiques,
	Bibliothèque Doucet, fonds iconographique,
Rouen	Archives municipales,
	Bibliothèque municipale,
	Musée des beaux-arts, bibliothèque,
Toulouse	Service régional de l'Inventaire,
Tours	Musée des beaux-arts, bibliothèque,
Troyes	Archives départementales de l'Aube,
	Bibliothèque municipale.

Espagne :

Madrid	Archives nationales,
	Biblioteca nacional de España, bibliothèque du département des manuscrits et du département des Estampes,
	Museo del Prado, bibliothèque.

Hongrie :

Budapest	Bibliothèque nationale.

Italie :

Gênes	Archives municipales,
Palerme	Archives municipales,
	Musée des beaux-arts, bibliothèque.

Grand duché de Luxembourg :

Luxembourg	Archives nationales, Bibliothèque grand-ducale.

Pologne :

Cracovie	Institut d'art, bibliothèque.

Portugal :

Coïmbre	Université, bibliothèque,
Lisbonne	Archives nationales, Bibliothèque nationale.

Royaume Uni :

Londres	Victoria and Albert Museum, bibliothèque, British Library.

Bases informatiques

CyberLouvre, Joconde, Mérimée.

Ouvrages de références, dictionnaires

Beigbeder (Olivier), *Lexique des symboles*, 2e éd., La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1989, 435 pages, ill. N & B et couleur.

Bénédictins de Paris (rr. pp.), *La vie des saints et des bienheureux*, Paris, éd. Le Touzey et Ané, 1949.

Bénézit (É.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nouvelle édition, Paris, Librairie Gründ, 1976.

Braunfels (Wolfgang), *Lexicon der Christlicher Ikonographie*, RomeFribourgBâleVienne, Herder, 1974.

Chevalier (Jean) et Gheerbrant (Alain), Dictionnaire des symboles, 1ère éd. 1969, éd. revue et corrigée, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, 1060 pages.

Héliot (r. p.), *Dictionnaire des ordres religieux*, t. III, Paris, J.-P. Migne éd., 1862.

Migne (abbé), *Encyclopédie théologique*, t. XXII, Paris, J.-P. Migne éd., 1862.

Pamplona (Fernando de), *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Barcelos, Livraria civilisação editora, 2e ed., 1988.

Pérouse de Montclos (Jean-Marie), *Architecture, vocabulaire*, coll. Principes d'analyse scientifique, Paris, Imprimerie nationale, 1993, 622 pages.

Riley-Smith (Jonathan), *Atlas des croisades*, coll. Atlas/Mémoires, éd. anglaise 1990, Paris, Autrement, 1996.

The Dictionary of Art , s. l., Grove, 34 tomes, 1996.

Thime (Ulrich), *Allgemeines Lexikon der bildender Künstler*, Leipzig, Seemann, 1920, 37 tomes.

Ouvrages concernant l'histoire des Trinitaires

Sources imprimées

Dan (père), *Histoire de Barbarie et de ses corsaires*, Paris, Pierre Rocolet, 1637 et 1649.

Dan (père), *Le Trésor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, Paris, 1642.

Dan (père), *Historie van Barbaryen en de zelfs zeeroovers*, Amsterdam, 1684.

La Motte (Philémon de), *Voyage pour la rédemption des captifs aux royaumes d'Alger et de Tunis fait en 1720*, Paris, L.-A. Sevestre et P.-F. Giffart, 1721.

Imprimés

Actes du colloque de Meaux sur l'histoire de l'ordre trinitaire , Meaux, 1993, 101 pages.

Assomption (Antonin de l'), *Synopsis bullarii ordinis Sanctissimæ Trinitatis Medii Aevi*, Rome, 1921, 429 pages.

Assomption (Antonin de l'), *Les origines de l'ordre de la Très Sainte Trinité d'après les documents*, Rome, 1925.

Bréart (M.), *Aux captifs la liberté, saint Jean de Matha et l'ordre trinitaire*, Valence, 1961.

Bur (Michel), « Enquête sur Hugues-Félix de Valois. Cofondateur de l'ordre des Trinitaires », *La Champagne médiévale. Recueil d'articles*, [Langres], Dominique Guéniot éditeur, [2005], p. 643-650.

Caire (Jean-Albert), *Saint-Jean de Matha et l'ordre des Trinitaires*, mémoire de maîtrise, Université Paris IV, 1984.

Chaurand (Jacques), « Saint Félix de Valois : l'épreuve de l'onomastique », *Bulletin de la société d'histoire et d'art du diocèse de Meaux*, 12e année, 1961, p. 166-169.

Cipollone (Giulio), *Studi intorno a Cerfroid prima casa dell'ordine trinitario (1198-1429)*, Rome, ordinis trinitatis institutum historicum, 1978, 224 pages.

Id., « Trinitari », *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, t. IX, Rome, Edizione Paolina, 1997.

Id., « Les trinitaires : fondation du XIIe siècle pour les captifs et pour les pauvres », *Fondations et œuvres charitables au Moyen Age*, Paris, CTHS, 1999, p. 75-88.

Cullière (Alain), « Bernard Dominici, trinitaire messin (c. 1517-1597) », *Les cahiers lorrains*, 1998 n°1, mars, p. 29-53.

Deslandres (Paul), *L'ordre trinitaire pour le rachat des captifs*, Toulouse, Privat, 1903, 2 tomes.

Dilenge (Jean), *Robert Gaguin, poète et défenseur de l'Immaculée Conception*, Marseille, éd. trinitaires, 1960, 343 p., ill. N & B.

Gmelin (M.), *Trinitarier in Österreich*, Vienne, s. éd., 1871.

Gray (Margaret), *The Trinitarian Order in England, excavations at Thelsford priory*, Oxford, Lorna Watts et Philip Rahtz éd., 1993, 144 pages.

Grimaldi-Hierholtz (Roseline), *Les Trinitaires de Fontainebleau et d'Avon*, Fontainebleau, 1990, 181 p. ill. couleur et N. & B.

Id., *L'ordre des Trinitaires, histoire et spiritualité*, coll. Des Chrétiens/D'âge en âge, Paris, Le Sarment/Fayard, 1994, 239 pages.

Hormigo (José Joaquim Mendes), *Testamento de Vasco Martins Rebolo, senhor do casal da Falagueira (Amadora), cavaleiro del Rei D. Alfonso III ano de 1299*, Amadora, Patrimonico, 1983, 26 p., 7 ill.

Imbert (Michel), *Contribution à l'étude historique de l'hôpital Sainte-Marthe d'Avignon, période 16701740*, t. I, Thèse pour le doctorat de Médecine, Marseille, 1979.

Knecht (père Thierry), *Les Trinitaires. Huit siècles d'histoire*, s. éd., 1993, 93 pages.

Id., « La Province Saint-Joseph des trinitaires déchaussés (Autriche), 1687-1727 », *Les Cahiers du C.E.R.O.R.*, n°4, décembre 1995, p. 1-17 ; n°5, septembre 1996, p. 1-41.

Kralik (Richard von), *Die Geschischte des Trinitarierordens*, Vienne, Tyrolia, 1918.

La liberazione dei «captivi» tra Cristianità e Islam. Oltre la crociata e il ǦihāD : tolleranza e servizio umanitario, dir. Giulio Cipollone, Actes du Congrès interdisciplinaire d'études historiques (Rome, 16-19 septembre 1998), 2000, 848 pages.

Liez (Jean-Luc), « Les « hôpitaux » des Trinitaires et les mystère des reliques de saint Roch », *Institutions de l'assistance sociale en Lotharingie médiévale*, XIIIe Journées Lotharingiennes, Luxembourg, Publications du CLUDEM, t. 19, 2008, p. 385-419.

Marchionni (père. I)., *Note sulla storia delle Origini dell'Ordine della SS Trinità*, Rome, Arti Grafiche Dei Fiorentini, 1973,

Moreau-Rendu (Suzanne), *Les captifs libérés, les Trinitaires et Saint-Mathurin de Paris*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1974, ill N & B.

Stroobants (père François), *Les ministres généraux de l'Ordre trinitaire*, Marseille, éd. trinitaires, 1966, 143 pages.

Ouvrages concernant l'art des Trinitaires

Chassel (Jean-Luc), « Emblème, légende et symbole : le sceau des Mathurins de Fontainebleau en 1276 », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 1978, p. 7-18.

Cipollone (Giulio), *Il mosaïco di Santo Tommaso in Formis a Roma (ca 1210)*, O.T.H.I., Rome, 1984.

Diaz Padron (Matias), « Nuevas pinturas de Gaspar de Crayer en Espana : La aparicion de la Virgen a Fray Simon de Rojas y Don Juan José de Austria a caballo », *Arte Espanol*, t. CXXX, 1967, p. 154-157.

Liez (Jean-Luc), *Contribution à l'art des Trinitaires*, mémoire de maîtrise sous la direction de Monsieur le professeur Pressouyre, université de Paris I, 1992, non publié.

Id., *Iconographie de Saint Jean de Matha, de saint Félix de Valois et de la Vierge du Remède*, mémoire de D.E.A. sous la direction de Monsieur le Professeur Pressouyre, université de Paris I, 1993, non publié.

Id., « Les sceaux de l'ordre des Trinitaires. Approche iconographique et catalogue », *Revue française d'Héraldique et de sigillographie*, N° 6263, 19921993, p. 67-91.

Id., « La Vierge du Remède et la dévotion au scapulaire », *Histoire de l'art*, n°37-38, mai 1997, p. 41-53.

Id., « Un exemple de l'architecture médiévale des Trinitaires : le couvent de Burgos », *Utilis est lapis in structura, Mélanges offerts à Léon Pressouyre*, Paris, CTHS, 2000, p. 207-211.

Id. « Les églises de l'ordre des Trinitaires en Europe centrale : à la recherche d'une esthétique », *Bulletin archéologique du C.T.H.S.*, n°31-32, 2005, Paris, p. 119-134.

Pérez Sanchez (Alfonso E.), « Un lienzo de Vincente Carducho, identificado », *Boletín del Museo del Prado*, t. I, n°3, septembre-décembre 1980, p. 159 à 162.

Serrao (Vitor Manuel), *O retabulo do Convento da Trindade, nova base de identificaçao de Nuno Conçalves*, extrait de Rev. Municipal n° 138139, Camara Municipal de Lisboa, Lisbonne, 1973, 9 pages.

Vallery-Radot (Jean), « Note sur des estampes gravées par Mellan et Van Thulden pour les ordres rédempteurs de Notre-Dame de la Merci et des Trinitaires », *Bulletin Philologique et Historique (jusqu'à 1715) du Comité des Travaux historiques et Scientifiques*, années 1953 et 1954, p. 417-421.

Catalogues d'exposition concernant les Trinitaires

1993
Cerfroid, berceau de l'ordre des Trinitaires (1193-1993), ChâteauThierry, Porte Saint-Jean.
1995
Mater Misericordiæ, simbolismo e representação da Virgem da Misericórdia, Lisbonne, Museo de São Roque.

Ouvrages concernant les œuvres littéraires des Trinitaires

Lozoya (Marques de), « La Redencion de cautivos en Argel desde el ano de 1670 al de 1677, segun la memorias del P. Bartolome Serrano, de la orden de la Santissima Trinidad », *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CLXI, cahier 2, Madrid, 1967, p. 95-110.

Thuasne (Louis), *Roberti Gaguini Epistole et orationes*, s.l., Paris, 1903, 2 tomes.

Ouvrages concernant les confréries en relation avec les Trinitaires

Fournée (Jean), « Les Trinitaires en Normandie, couvents et confréries », *Société Historique et Archéologique de l'Orne*, t. CII, n° 4, Décembre 1983, p. 107-121.

Tillié (Jacques), *Saint-Éloi de Dunkerque, cinq siècles d'histoire*, Éditions Kim, s. l., s. d.

Veuclin (E.), *Anciennes corporations civiles et religieuses de la Normandie, les confréries des captifs à Bernay et aux environs*, Bernay, Veuve A. Lefèvre imprimeur, 1877, 22 pages.

Wilmotte (Léon), *Notice sur la confrérie de la Sainte-Trinité et Rédemption des Captifs des Turcs, érigée dans l'église paroissiale de Statte-Lez-Huy*, Bourguignon éd, Huy, 1927, 4 pages.

Ouvrages traitant des principes théologiques ou philosophiques

Bécheau (François), *Histoire des conciles*, Paris, Source de Vie, 1981, 124 pages.

Chélini (Jean), *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*, coll. Pluriel, Paris, Hachette, 1991, 661 pages, 21 cartes.

Cipollone (Giulio), *Cristianità-Islam, cattività e liberazione in nome di Dio, il tempo di Innocenzo III dopo il 1187*, Rome, Ed. pontificia università gregoriana, 1992, 553 pages.

Dictionnaire de l'Histoire ecclésiastique de l'Espagne (en espagnol), Madrid, Institut Enrique Florez, éd. espagnole, 1975, 4 tomes.

Gross (rév. p. Joseph J.), *The trinitarians' rule of life : texts of the six principal editions*, s. l., s. éd., 1983, 61 pages.

Las dos ordenes redentoras en la Iglesia, actas del I encuentro trinitario-mercedario , Madrid, 1989, 387 pages.

Malet (père Michel), *Le culte des saints. Pourquoi. Comment*., Paris, François-Xavier de Guilbert, 1995, 167 pages.

Règles des moines (Pacôme, Augustin, Benoît, François d'Assise, Carmel) , coll. Points sagesse, Paris, Le Seuil, 1982, 190 pages.

Sicard (Patrice), *Théologies victorines*, [Paris], Collège des Bernardins, éditions Parole et silence/ essai, 2008, 244 p.

Ouvrages généraux concernant l'histoire de l'Europe du Moyen-Âge à la Révolution française

Bennassar (Bartolomé et Lucile), *Les Chrétiens d'Allah, l'histoire extraordinaire des renégats XVIe-XVIIe siècles*, Paris, Perrin, 1989, 493 pages, 16 planches N & B.

Biver (P. et M.-L.), *Abbayes, monastères et couvents de Paris*, Paris, Nouvelles, éditions latines, 1970.

Bluche (François), *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1986, 1039 pages.

Bottineau (Yves), *Les chemins de Saint-Jacques*, Paris, Arthaud, 1966.

Bur (Michel), *La formation du comté de Champagne vers 950-vers 1150*, Université de Lille III, 1977, 573 pages.

Carmona (Michel), *La France de Richelieu*, Paris, Fayard, 1984, 463 pages.

Castellan (Georges), *Histoire des Balkans (XIVe-XXe siècle)*, Paris, Fayard, 1991, 532 pages, 8 cartes.

Châtelier (Louis), *La religion des pauvres (Les sources du christianisme moderne - XVIe-XIXe siècle)*, coll. Histoire, Paris, Aubier, 1993, 351 pages, 13 cartes.

Chevallier (Bernard), *Les bonnes villes de France du XIVe au XVIe siècle*, coll. Histoire, Paris, Aubier, 1982, 385 p.

Davies (Norman), *Histoire de la Pologne*, éd. anglaise, 1984, éd. française, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1986, 542 pages, 12 cartes.

Davis (Robert C.), *Esclaves chrétiens. Maîtres musulmans. L'esclavage blanc en Méditerranée (1500-1800)*, édition américaine 2003, s. l., Éditions Jacqueline Chambon, 2006, 335.

Dominique (Pierre), *L'Inquisition*, Paris, Librairie académique Perrin, 1969, 344 p.

Ducreux (Marie-Elisabeth), « La situation religieuse dans les Pays tchèques à la fin du XVIe siècle », *Etudes Danubiennes*, t. II, numéro 2, 2e semestre 1986, p. 116 à 128.

Dufourcq (Charles-Emmanuel), « Les relations du Maroc et de la Castille pendant la première moitié du XIIIe siècle », *Revue d'histoire et de civilisation du Maghreb*, t. V, Alger, juillet 1968, p. 37-62.

Dumont (Jean), *Lépante, l'Histoire étouffée*, Paris, Critérion, 1997, 251 pages.

Germain (Alexandre), *L'œuvre de la Rédemption des captifs à Montpellier d'après les documents originaux ...*, Montpellier, imp. J. Martel aîné, 1863, 38 pages.

Gink (Karoly), *Eger*, Budapest, Corvina, 1965, 138 pages.

Hale (John), *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, Paris, Perrin/Tempus, 2003, 679 pages.

Heers (Jacques), *Esclaves et domestiques au Moyen Âge dans le monde méditerranéen*, coll. Pluriel, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1981, 296 pages.

Id., *Les barbaresques. La course et la guerre en Méditerranée, XIVe-XVIe siècle*, 1ère éd. 2001, s. l., Perrin, Tempus, 2008, 369 p.

Histoire des Pays tchèques , sous la direction de Belina (Pavel), Petr (Cornej) et Jiri (Pokorny), coll. Points/histoire, Paris, Le Seuil, éd. originale 1993, édition française 1995, 513 pages.

Hunyadi (Istvan), « Une agglomération provinciale devient métropole : Evolution de Budapest au XIXe siècle (1790-1914) », *Etudes Danubiennes*, t. I, numéro 1, 1er semestre 1985, p. 71 à 97, t. I, numéro 2, 2e trimestre 1985, p. 141 à 167.

Joukovski (Arkadi), *Histoire de l'Ukraine*, s. l., Editions du Dauphin, 1993, 288 pages.

Kecskeméti (Karoly), « Les constantes et les variations de la géographie religieuse dans l'Europe du Centre-Est (Xe-XVIIIe siècles) », *Etudes Danubiennes*, t. II, numéro 2, 2e semestre 1986, p. 89 à 97.

Kłoczowski (Jerzy) (Dir.), *Histoire religieuse de la Pologne*, Paris, Le Centurion, 1987, 639 pages, 57 cartes.

Köpeczi (Béla), *Histoire de la culture hongroise*, Budapest, Corvina, 1993, 343 pages.

Laharie (Muriel), *La folie au Moyen Age, XIe-XIIIe siècles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991, 308 pages, 82 ill. H.T. N & B.

Lebigre (Arlette), *La révolution des curés, Paris 1588-1594*, Paris, Albin Michel, 1980, 295 pages.

Lebœuf (Abbé), *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Paris, Librairie de Féchoz et Letouzey, 1883, t. I,
664 pages.

Lemonnier (Henry), *Charles VIII, Louis XII et François Ier, Les guerres d'Italie, 1492-1547*, Paris, Tallandier, 1982, 427 pages.

Leroy (Béatrice), *La Navarre au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1984, 200 pages.

Lizot (Bernard), *La Guéroulde, Notes d'histoire*, Chez l'auteur, Bordigny Breteuil-sur-Iton, 1989, 158 pages, ill. N.B.

Lobrichon (Guy), *La religion des laïcs en Occident, XIe-XVe siècles*, coll. La Vie Quotidienne, Paris, Hachette, 1994, 242 p., 16 pl. N. & B., 1 carte.

Lusse (Jackie), « L'implantation de petits ordres religieux en Champagne au XIIe siècle », *La Champagne, terre d'accueil de l'Antiquité à nos jours*, Nancy, P. U. N., 1994, p. 189-203.

Martinière (Guy), *Le Portugal à la rencontre de "Trois mondes" (Afrique, Asie, Amérique) aux XVe-XVIe siècles*, Paris, IHEAL, 1994, 190 pages.

Milton (Giles), *Captifs en Barbarie. L'histoire extraordinaire des esclaves européens en terre d'Islam*, 1ère éd. Londres, 2001, Petite bibliothèque Payot/Voyageurs, 2008, 345 pages.

Muchembled (Robert), *Culture populaire et culture des élites*, coll. l'Histoire vivante, Paris, Flammarion, 1978, 398 pages.

Murray (Gordon), L'esclavage dans le monde arabe. VIIe-XXe siècle, Paris, Robert Laffont, 1987, 271 pages.

Pagès (Georges), *La guerre de Trente Ans (1618-1648)*, coll. histoire, Paris, Payot, 1991, 271 pages.

Paris (Gratien de), *Histoire de la fondation et de l'évolution de l'ordre des frères mineurs au XIIIe siècle*, Rome, Bibliotheca Seraphicocapuccina, 1982, 717 pages.

Pauly (Michel), « Les débuts des institutions hospitalières au pays de Luxembourg aux XIIIe-XIVe siècles », *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg*, t. CXXVI-CXXVII, 1995-1996, p. 95-126.

Pérez (Joseph), *Isabelle et Ferdinand, Rois Catholiques d'Espagne*, Paris, Fayard, 1988, 486 pages.

Rault (Fernand), « Fondations lexoviennes pour les pauvres, les orphelins, les vieillards et les malades », *Le Pays d'Auge*, Mai 1976, p. 21 à 26.

Richard (Jean), *Histoire des croisades*, Paris, Fayard, 1996, 544 pages, 19 cartes.

Rucquoi (Adeline), *Histoire médiévale de la péninsule ibérique*, coll. Points/Histoire, Paris, Seuil, 1993, 447 pages.

Rudt de Collenberg (Wipertus H.), *Esclavage et rançons des chrétiens en Méditerranée (1570-1600)*, Paris, Le Léopard d'or, 1987, 500 pages, ill. N. & B.

Tapié (Victor L.), *La France de Louis XIII et de Richelieu*, coll. Champs, Paris, Flammarion, 1967, 461 pages.

Tillmann (Helene), *Pope Innocent III*, Amsterdam/New-York/Oxford, North-Holland publ. comp., 1980, 374 pages.

Tolan (John), *Les Sarrasins*, Paris, Flammarion, Aubier/collection historique, 2003, 473 pages.

Vauchez (André), *Les laïcs au Moyen Âge, pratiques et expériences religieuses*, Paris, Cerf, 1987, 309 pages.

Id., *La spiritualité du Moyen Âge occidental, VIIIe-XIIIe siècle*, coll. Points/histoire, Paris, Seuil, 1ère éd. 1975, 1994, 214 pages.

Vielliard (Jeanne), *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle*, texte latin du XIIe siècle, édité et traduit en Français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll, 5e édition, 3e tirage, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990, 152 pages, 7 planches N & B dont 2 cartes.

Villard (André et Madeleine), *Les fonds des Archives départementales des Bouches-du-Rhône*, 1er volume, 2e partie, Marseille, Archives des Bouches-du-Rhône, 1970, 325 pages.

Vincent (Catherine), *Les confréries médiévales dans le royaume de France XIIe-XVe siècle*, Paris, Bibliothèque Albin Michel Histoire, 1994, 259 pages.

Vodoff, « La tolérance religieuse dans la Grande-Principauté de Lituanie (XVe-XVIe siècles) », *Etudes Danubiennes*, t. II, volume 2, 2e semestre 1986, p. 98 à 105.

Wolowski (Alexandre), *La vie quotidienne en Pologne au XVIIe siècle*, Paris, Hachette Littérature, 1972, 352 pages.

<u>Ouvrages généraux concernant l'art du Moyen Âge et de la période moderne</u>

Avril (François), *L'enluminure à l'époque gothique*, s. l., Bibliothèque de l'image, 1995, 143 pages, ill. couleur.

Bauer (Hermann) et Sedlmayr (Hans), *Rokoko, Struktur und Wesen einer europäischer Epoche*, Cologne, Dumont, 1991, 178 pages, 75 ill. N & B.

Barcia (Angel M. de), *Catálogo de la coleccion de dibujos originales de la Biblioteca nacional*, Madrid, Tipografía de la revista de arch. bibl. y museos, 1906, 963 pages.

Barrucand (Marianne) et Bednorz (Achim), *L'architecture maure en Andalousie*, s. l., PLM éditions, 1995, 240 pages, ill. N. & B., couleur.

Bertelli (Carlo), *Les mosaïques*, Paris, Bordas, 1989, 360 pages, ill. N & B et couleur.

Besançon (Alain), *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994, 526 pages, 16 planches N & B.

Blunt (Anthony), *Art et Architecture en France 15001700*, éd. originale Penguin Books, Harmondsworth, 1953, éd. française, Paris, Macula, 1983, 407 pages.

Id., *Guide de la Rome baroque*, Paris, éd. Hazan, 1992.

Boone (Danièle), *L'âge d'Or espagnol*, Neufchâtel, Ides et Calendes, 1993, 271 p., ill.

Borromini en perspective, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts/musée du Louvre, 2003, 128 pages.

Bottari (Francesca) et Strinati (Claudio), *Francesco Borromini e Roma*, Rome, Artemide edizione, 1999, 152 pages, ill. N & B.

Boyer (Jean), « La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles (1530-1790) », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet/août/septembre 1971, 188 p., 146 ill. N & B.

Braunfels (Wolfgang), *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Dusseldorf, Verlag L. Schwann, 1954.

Brown (Jonathan), *Images et idées dans la peinture espagnole du XVIIe siècle*, éd. anglaise Princeton University Press, 1978, éd. française, Paris, Gérard Monfort, 1993, 229 pages, pl. N & B.

Id., *L'âge d'or de la peinture espagnole*, Paris, Flammarion, 1991, 326 p. ill.

Castex (Jean), *Renaissance, baroque et classicisme*, Paris, éd. Hazan, 1990.

Chastel (André), *L'Italie et Byzance*, Paris, éd. de Fallois, 1999, 379 p., ill. couleur et N & B.

Châtelet (Albert), *Les primitifs septentrionaux. La peinture dans l'Europe septentrionale et la péninsule ibérique au XVe siècle*, Genève, éd. Famot, 1979, 349 pages, ill. N & B et couleur.

Chrościcki (Juliusz-A.), « La reconquête catholique dans l'architecture et la peinture religieuses (La Pologne aux XVIIe et XVIIIe siècles) », *XVIIe siècle*, n°199, avril/juin 1998, p. 345-357.

Cloulas (Annie), *Gréco*, Paris, Fayard, s.l., 1993, 205 pages, 16 planches N & B.

Correia (Virgilio) et Gonçalves (Nogeira), *Inventario artistico de Portugal, Academia nacional de Belas Artes*, t. II, Lisbonne, 1947, 239 p., 220 planches N & B, 10 cartes et plans.

Cousinié (Frédéric), « Voir le sacré : perception et visibilité du maître-autel au XVIIe siècle », *Histoire de l'Art*, n°28, *L'art et le sacré*, décembre 1994, p. 37 à 49 et n°29/30, *Varia*, mai 1995, p. 33 à 44.

Cruzada (G.), *Catalogo del Museo Nacional*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865, 345 p.

DaCosta Kaufmann (Thomas), *Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724-1796*, Chapell Hill, The University of North Caroline Press, 2005.

Devisse (Jean), *L'Image du noir dans l'art occidental*, Paris, Bibliothèque des arts, 1979, 4 volumes.

Dessins d'architecture et d'ornementation de la Bibliothèque Nationale XVIe et XVIIe siècles (en espagnol), Madrid, Ministère Culture/Bibliothèque Nationale, éd. espagnole, 1991, 421 p.

Espinos (Adela), Orihuela (Mercedes) et Royo Villanova (Mercedes), « El Prado disperso », *Boletín del Museo del Prado*, t. I, numéro 3, septembredécembre 1980, p. 165 à 192.

Estella (Margarita), « Obras escultoricas del siglo XVI en los conventos de la Trinidad y de la Merced en Burgos », *Archivo espanol de arte*, n°205, 1979, p. 55 à 73.

Focillon (Henri), *Moyen Age roman et gothique*, Paris, 1ère éd. Armand Colin, 1938, Le Livre de Poche, [1996], 796 pages, ill.

Gallego (Antonio), *Historia del grabado en España*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1990, 542 pages, ill.

Gallego (Julian), *La peinture espagnole*, Paris, Editions Pierre Tisné, 1962, 199 pages, 61 planches couleur, 14 planches N & B.

Garstang (Donald), *Giacomo Serpona and the Stuccatori of Palermo 15601790*, A. Zwemmer Ltd, s.l., 1984, 287 p.

Gaya Nuno (J. A.), « El Museo nacional de la Trinidad », *Boletín de la Sociedad Espanola de Excursiones*, 1947, p. 20 à 77.

Gestoso y Pérez (José), *Sevilla monumental y artistica*, III, Séville, 1892, 622 p., 7 pl. N & B.

Gilman Proske (Beatrice), *Juan Martínez Montañés, sevillian sculptor*, The Hispanic society of America, New York, 1967, 190 pages, 211 pl. N & B.

Gomez-Moreno (Calera José Manuel), *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560/1650)*, Monografica Arte y Arqueologia Universitad de Granada, Grenade, 1989, 486 pages.

Gudiol (José), *El Greco 15411614, Biographie et catalogue*, Éditions Weber, Paris, 1973, 374 p., ill. couleur et N. & B.

Honour (Hugh), « Count Giovanni Baratta and his brothers », *The Connoisseur*, p. 170-177.

Les Icônes , collectif, Paris, Fernand Nathan, 1982, 415 pages, ill. N & B et couleur.

Lankheit (Klaus), *Florentinische Barockplastik, die Kunst am Hofe der letzten Medici (1670-1743)*, Munich, Bruckmann, 1962, 381 pages, 250 pl. N & B.

L'art du baroque, architecture, sculpture, peinture, Cologne, Könemann, 1998, 503 pages, ill. couleur et N. & B.

L'art gothique. Architecture, sculpture, peinture, Cologne, Könemann, 1998, 521 pages, ill. couleur et N. & B.

Levey (Michael), *L'art du XVIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1993, 318 p., ill couleur et N. & B.

Linzeler (André), *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIe siècle*, Paris, bibliothèque nationale, 1932,
2 tomes.

Mâle (Émile), *Art et artistes du Moyen Âge*, coll. images et idées, Paris, Flammarion, 1968, 237 pages, ill. N. & B.

Id., *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1987, 768 pages, ill. N. & B.

Id., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Armand Colin, 1995, 566 pages, 70 ill. N & B.

Marías (Fernando), *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (15411631)*, Madrid, 1988, t. II, 339 p., 38 plans, 40 pl. N & B, t. III, 297 p., 44 pl. N & B.

Marías (Fernando), *El Greco in Toledo*, Londres, Scala, 2001, 128 p.

« Marseille », *Monuments Historiques*, n°198, septembre 1995.

Martinez Ripoll (Antonio), *Francisco de Herrera "El viejo"*, Excma. Diputacion Provincial de Sevilla, 1978, 356 pages, 80 planches.

Matteo (Salvo di), *Iconografia storica della provincia di Palermo (mappe e vedute dal cinquecento all'ottocento),* s.éd., Palerme, 1992, 558 pages.

Milman (Miriam), *Architectures peintes en trompe-l'œil*, Genève, Skira, 1992, 117 pages, ill. couleur et N. & B.

Montoto (Santiago), *Esquinas y conventos de Sevilla*, 1983, 201 p., 4 pl. N & B.

Moreno Nieto (Luis), *Guia de la iglesia en Toledo*, s. éd., Tolède, 1975, p.

Museo del Prado, inventario general de pinturas, t. II, *El museo de la Trinidad*, Madrid, Museo del Prado/Espasa Calpe, 1991, 513 pages.

Norberg-Schulz (Christian), *Architecture baroque*, coll. Histoire de l'architecture, s. l., Gallimard/ Electa, 1992, 225 pages, ill. N& B.

Id., *Architecture du baroque tardif et rococo*, Paris, Berger Levrault, éd. française 1983, 419 pages.

Id., *Architecture baroque tardive et rococo*, coll. Histoire de l'architecture, s. l., Gallimard/Electa, 1994, 217 pages, ill. N & B.

No tempo das Feitorias, a arte portuguesa na epoca dos descobrimentos , Europalia 1991, Lisbonne, Museu nacional de arte antiga, 1992, 2 tomes.

O museu nacional de arte antiga, Lisbõa , Lisbonne, Instituto português de museus/Electa, 1994, 95 pages.

Ors (Eugenio d'), *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1968.

Pacheco (Francisco), *L'art de la peinture*, présentation et traduction de Lauriane Fallay d'Este, coll. l'esprit et les formes, Paris, Klincksieck, 1986, 277 pages, 8 pl. N & B hors texte.

Passeri (Giovanni Battista), *Vie du Chevalier Francesco Borromini. Architecte*, Paris, L'Échoppe, 2005, 47 pages.

Pastoureau (Michel), *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, 292 pages.

Pellegrin (Élisabeth), *Bibliothèques retrouvées, manuscrits, bibliothèques et bibliophiles du Moyen Âge et de la Renaissance (recueil d'études publiées de 1938 à 1985)*, Paris, C.N.R.S., 1988, 569 pages, 24 planches N & B.

Pérez Sanchez Alfonso (E.), *Pintura Barroca en Espana 16001750*, Madrid, Manuales Arte Catedra, 1992, 506 pages.

Pérouse de Montclos (JeanMarie), *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès/C.N.M.H.S., 1989, 515 pages, ill.

Portoghesi (Paolo), *Francesco Borromini*, Milan, Electa Editrice, 2e édition 1977, 463 pages.

Richefort (Isabelle), *Peintre à Paris au XVIIe siècle*, Paris, Imago, 1998, 267 pages.

Rubens, (Musée de l'Ermitage, Léningrad, Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou, Musée de l'Art Occidental et Oriental), Kiev/Paris, éd. Cercle d'art, 1989, 207 pages, ill.

Rusina (Ivan), « L'Art baroque », *L'Œil*, n° 458, janvier-février 1994, p. 34 à 41.

Sculpture (la), le grand art du Moyen Age, du Ve au XVe siècle, dir. Georges Duby, Genève, Skira, 1989, 318 pages, ill. N & B et couleur.

Tapié (Victor L.), *Baroque et classicisme*, Paris, éd. Librairie générale française, 1986.

Tovar Martin (Virginia), *Arquitectura madrilena del siglo XVII (datos para su estudio)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrilenos, 1983, 904 pages, 193 pl. N & B.

Vircondelet (Alain), *Le Monde merveilleux des images pieuses*, Paris, Hermé, 1988, 149 pages, ill.

Vlieghe (Hans), *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*, Bruxelles, Arcade, 1972, 2 tomes, 334 pages, 251 pl. N & B.

Wittkower (Rudolf), *Art et architecture en Italie, 1600-1750*, 1ère éd. 1958, coll. H2A, Paris, Hazan, 1991, 716 pages, 356 ill. N & B.

Wölfflin (Heinrich), *Renaissance et baroque*, Paris, Gérard Montfort éd., 1992.

Yarza Luaces (Joaquin), *Los reyes catolicos, paisage artistico de una monarquia*, Madrid, Nerea, 1993, 430 pages, ill.

Divers

Bautier (Robert-Henri), « Normalisation des règles pour l'établissement de notices descriptives de sceaux », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, n°54-59, p. 15-29.

Catalogues d'expositions

1937
Sébastien Le Clerc (1637-1714), Musée de Metz, Metz.

1954
Anvers, ville de Plantin et de Rubens , Bibliothèque nationale, Paris.

1972/73
L'École de Fontainebleau , Grand Palais, Paris.

1975
Dix siècles d'art tchèque et slovaque , Grand Palais, Paris.

1979
Le portrait gravé au XVIIe siècle en France, musée Dobrée, Nantes.

1981
Le Baroque en Bohême , Grand Palais, Paris.

1982
Le Grand Siècle au Quartier Latin , Mairie du Ve arrondissement, Paris.

1983
L'Orient des Provençaux , Musée d'histoire de Marseille, Marseille.

1986
Barok na Morave , Prague.

1986
Les premiers graveurs français. Un art naissant. L'illustration du livre , musées départementaux de Loire-Atlantique, Nantes.

1990

Polyptyques, le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle, Paris, musée du Louvre.

1990/91
La Rome baroque de Maratti à Piranèse, musée du Louvre, Paris.

1991/92
Theodor Van Thulden, un peintre baroque du cercle de Rubens, Zwolle/Strasbourg.

1991/92
Images de confréries parisiennes (catalogue des images de confréries Paris et Île de France) , Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Paris.

1992
Meravigliose scene Piacevoli inganni (Galli Bibiena), Palazzo Comunale, Bibbiena.

1993
Dessins français du XVIIe siècle dans les collections publiques françaises, Paris, musée du Louvre.

1999/2001
Triomphes du Baroque. L'architecture en Europe, 1600-1750, dir. Henry A. Milton, Venise/ Montréal/Washington/Marseille, Palazzo Grassi/Musée des beaux-arts/National Gallery of Art/ Musée des beaux-arts.

1999/2000
Jan Antoon Garemijn. Geen dag zonder Lijn, numéro spécial du *Museum bulletin*, Bruges, Stadshallen.

2004
*Ruben*s, Palais des Beaux-Arts, Lille, 6 mars-14 juin.

2007/08
Rubens. L'atelier du génie, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 14 septembre-27 janvier.

<u>Ouvrages généraux concernant l'art et l'histoire du goût au XIXe siècle</u>

Amalvi (Christian), *Le goût du Moyen Age*, coll. Civilisations et mentalités, Paris, Plon, 1996, 316 pages.

Chaudonneret (Marie-Claude), *La Peinture troubadour, deux maîtres lyonnais, Pierre Révoil (1776-1852). Fleury Richard (1777-1852)*, Paris, Arthéna, 1980.

Grunchec (Philippe), *Les Concours des Prix de Rome (1797-1863)*, catalogue de l'exposition, Paris, ENSBA, 1986, 2 tomes.

Lemaire (Gérard-Georges), *L'univers des orientalistes*, Paris, éditions Place des Victoires, 2000.

Peltre (Christine), *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 1997.

Pupil (François), *Le Style troubadour ou la Nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses universitaires, 1985.

Schurr (Gérald), *Les petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1989, 7 tomes.

Table des matières

Préface Michel Bur p. 5

Introduction p. 6

1ère partie - L'ordre de la Sainte Trinité pour la Rédemption des captifs : une mission originale p. 15

Une expérience singulière p. 16

Les grandes figures dans l'action p. 97

2ème partie - L'architecture des Trinitaires : entre assimilation et affirmation p. 158

Quelques constatations sur la construction et l'implantation des couvents p. 159

Les couvents trinitaires du XIIIe à la fin du XVIe siècle : adapter l'architecture gothique p. 163

Aménagements intérieurs et liturgie au Moyen Âge p. 184

L'architecture des Trinitaires depuis le concile de Trente jusqu'aux dernières suppressions de l'ordre en Europe p. 189

3ème partie - Affirmer et diffuser son message : faire circuler les images p. 235

La circulation des modèles au service de l'iconographie p. 236

Le XIXe siècle : persistance du souvenir ou marche vers l'oubli ? p. 279

Conclusion p. 288

Annexes p. 293

n°1 : Texte de la règle de 1198 p. 294

N°2 : Liste des ministres généraux p. 299

N°3 : Quelques exemples de réutilisation de bâtiments anciens au sein de l'ordre p. 302

Bibliographie p. 304