La villa Benedetta et la difficile carrière de Plautilla Bricci, femme architecte dans la Rome du XVII^e siècle

The Benedetta villa and the difficult career of Plautilla Bricci, woman architect in Rome of the 17th century

Die Villa Benedetta und die schwierige Karriere der Plautilla Bricci, Architektin im Rom des 17. Jahrhunderts

Thierry Verdier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/924>

DOI : 10.4000/lha.924

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2018

Pagination : 41-56

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Thierry Verdier, « La villa Benedetta et la difficile carrière de Plautilla Bricci, femme architecte dans la Rome du XVII^e siècle », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 35 | 2018, mis en ligne le 15 juin 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lha/924> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.924>

Par Thierry VERDIER

LA VILLA BENEDETTA ET LA DIFFICILE CARRIÈRE DE PLAUTILLA BRICCI, FEMME ARCHITECTE DANS LA ROME DU XVII^e SIÈCLE

Dans le grand élan des constructions suburbaines qui toucha Rome entre le XVI^e et le XVII^e siècle, l'architecture de la « villa » occupe une toute première place. De Giovanni Battista Falda¹ jusqu'à Giorgio Vasi², la liste des graveurs qui ont tenté de souligner l'exceptionnel (romain) de ce type de programme est gigantesque. Que l'on soit apôtre du bon goût, collectionneur éclairé ou plus ostensiblement conscient de sa propre distinction, l'édification d'une demeure de plaisance, une villa, correspondait presque à une obligation de classe. Faire assaut d'ornements, de luxe ou de grandiose, était dans la logique d'une cité tournée vers le prestige de la Curie, de ses *papabile* ou de ses *cavalieri* de fière noblesse. Les exemples ne manquent pas et l'on sait l'impact puissant qu'eurent ces constructions sur les voyageurs de passage. De vastes compilations gravées en portent témoignage, et, à la fin du XVIII^e s. encore, l'auteur de *La città di Roma ovvero breve descrizione di questa superba città*³, se plut à insérer dans sa description des *rioni* de la ville éternelle, de très longs développements sur les espaces, hors la ville, de la villégiature.

Il est pourtant une villa que tous les *cicerone* romains biffèrent de leurs grandiloquentes descriptions. Ce fut celle que se fit bâtir l'abbé Elpidio Benedetti sur les pentes du Janicule, à partir de 1663 et qui fut détruite en juin 1849 lors des combats entre les Français et les troupes garibaldiennes (ill. 1). Ce silence interroge. Car bâtie à grand renfort de subsides – elle aurait, aux dires de l'abbé, englouti une fortune considérable – elle aurait mérité une mention, une remarque, voire même un détour pour les curieux. Or il n'en est rien. Elle semblait sans intérêt.

Abréviations

- AASL Archivio Storico dell'Accademia di San Luca
APSFRL Archivio dei Pii Stabilimenti Francesi a Roma e Loreto
ASR Archivio di Stato di Roma
ASR/NTAS Archivio de Stato di Roma / Notai del Tribunale delle Acque e delle Strade
ASVR Archivio Storico del Vicariato di Roma

1. Giovanni Battista Falda, *Il nuovo teatro delle fabbrice [...] di Roma moderna*, Roma, Giovanni Giacomo De' Rossi, 1665-1669.
2. Giuseppe Vasi, *Itinerario [...] per ritrovare [...] le antiche e moderne magnificenze di Roma*, Napoli, real stamperia, 1763 ; et aussi *Delle magnificenze antiche e moderne di Roma*, Roma, stamp. del Chracas, & Stamp. d. Barbiellini, 1747-1761 : libro X, Ville e giardini (1761).
3. *La città di Roma* [...], Roma, stamp. di Generoso Salomini, (1779).

Ill. 1 : Casino dei quattro venti, photographie anonyme, 1849 © wikimedia commons.

L'unique mention de cette construction dans les guides de Rome nous la devons à Guiseppe Vasi la qualifiant alors de « bizarre ». Mais au-delà de cette dépréciation partagée, la villa Benedetta offre néanmoins l'incroyable précédent d'être la seule construction du XVII^e siècle dont la réalisation fut attachée au nom d'une femme architecte.

L'histoire de cette villa est désormais fixée⁴, et les archives s'y rapportant sont, pour la plupart, identifiées. Le projet associa deux personnalités de premier plan de la Rome baroque, un commanditaire, l'abbé Elpidio Benedetti, que l'historiographie française connaît assez bien⁵, et une femme architecte, Plautilla Bricci, dont l'œuvre bâti et la carrière sont loin d'avoir livré tous leurs secrets⁶. Or c'est précisément dans l'histoire de cette villa « bizarre » que se comprend toute l'aventure artistique d'une femme hors du commun.

4. Louise Rolland, dans son travail de master d'histoire de l'art (Université Paul Valéry Montpellier 3, 2006-2008) dirigé par Michèle-Caroline Heck, a fait le point sur l'histoire de cette villa. Qu'elle soit ici remerciée pour son aide.

5. Madeleine Laurain-Portremer, « Mazarin militant de l'art baroque au temps de Richelieu 1634-1642 », *BSHAF*, 1975, p. 65-10, et Madeleine Laurain-Portremer, « La politique artistique de Mazarin », *Atti dei convegni Lincei*, Accademia Nazionale dei Lincei, 35-1977, p. 41-76. A. Chérueil, *Lettres du cardinal Mazarin pendant son ministère*, Paris, 1879-1896, t. VIII, p. 250-251.

6. Le dernier travail sur ce sujet : Onsuela Lollobridgida, *Plautilla Bricci. Pittura et architettura celebris. L'architettura del Barocco Romano*, Roma, Gangemi ed., 2017.

L'entregent d'un abbé commendataire

Le premier personnage de cette comédie architecturale n'est autre qu'un abbé ambigu, courtisan, agité et infatigable, homme-lige du cardinal de Mazarin, Benedetti. Après des débuts obscurs à la Curie romaine, il fut chargé, en 1635 – il avait alors 27 ans – par le cardinal Francesco Barberini de servir le cardinal Jules Mazarin en tant que secrétaire pour la gestion de ses fonds à Rome. Il devint, en collaboration avec le peintre Paolo Maccarini⁷, agent artistique du ministre sur Rome, et fut « rabatteur » d'objets d'art, d'abord pour le cardinal, puis pour le jeune Louis XIV. Dessinateur à ses heures, *dilettante*, collectionneur, frénétique épistolier, guide et interprète pour les voyageurs français de passage à Rome, il se rêvait conseiller artistique et croyait en la justesse de ses goûts. Il se chargea de rencontrer Le Bernin à l'occasion de la commande du buste de Richelieu. Il voulut aussi apporter son concours pour le grand projet du Louvre en misant sur une concurrence artistique entre Bernin et Pierre de Cortone⁸. Il se fit encore intrépide pour la tentative d'aménagement de la *scalinata* de la Trinità dei Monti⁹.

Ses revenus étaient modestes mais réguliers. Abbé de Saint-Martin d'Aumale depuis 1657, ses ressources augmentèrent insensiblement au rythme de son investissement dans la politique artistique française à Rome. Régulièrement en relation avec les fabriciens de Saint-Louis-des-Français¹⁰, cet abbé commendataire qui ne savait même pas indiquer sur une carte la localisation de sa rémunératrice abbaye, se voulait au courant de tout ce qui concernait les affaires françaises. Il finança, sur ses deniers, les pompes funèbres de Mazarin et d'Anne d'Autriche, les fêtes commémoratives pour la guérison du Dauphin, et n'eut de cesse de trouver les artistes susceptibles de mettre en œuvre les fruits de son agitation. Partageant son temps entre le Palais Farnèse au moment des ambassades, et son appartement du Trastevere¹¹, il se pensait incontournable. Son ambition inavouée était d'appartenir pleinement au monde de l'art. Intermédiaire culturel d'une politique dont il ne percevait que les reliefs, il imagina donner un lustre à son activité en réalisant l'œuvre absolue : une villa suburbaine.

Cette villa, édiflée à un jet de pierre de la villa Pamphili, présentait toutes les caractéristiques de la belle villégiature. Une situation exceptionnelle permettait de contempler tout autant la campagne romaine, la coupole du Vatican que, dans le lointain, certains éléments de la ville éternelle. Un jardin planté d'agrumes, pourvu

7. Daniela Di Castro Moscati, « L'Abbate Elpidio Benedetti », in *Antologia di Belli Arti*, 1988, p. 78-95.

8. Annarosa Cerutti Fusco, Marcello Villani, *Pietro da Cortona architetto*, Rome, Gangemi ed., 2002, p. 114-116.

9. Madeleine Laurain-Portemer, « Mazarin, Benedetti et l'escalier de la Trinité des Monts », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 72, 1968, p. 272-294.

10. APSFRL, justif. 1657-1689, il perçoit des rentes cumulées qui s'établissent à 935 scudis par an.

11. Louise Rolland (*supra*) a retrouvé le testament de Benedetti, 6 septembre 1690, dans lequel sa fortune et ses propriétés sont présentées avec précision.

d'arbustes palissés et de grands pots agrémentés de buis taillés, lui donnait un caractère précieux, bucolique. Une belle orientation assurait un ensoleillement constant et réconfortant en hiver. Enfin, de larges terrasses lui conféraient une position de belvédère particulièrement propice à la réflexion et aux délices de l'étourdissement. Tout avait été mis en œuvre pour que la villa Benedetta devienne, ainsi que l'écrivait l'abbé, « *una benedetta villa* ».

Selon les archives Cartari¹², l'abbé prévoyait d'y accueillir les protégés du roi de France. Sorte de résidence pour les ambassades de passage ou les pensionnés du monarque, cette villa se voulait villégiature ouverte et accueillante. L'abbé aurait même proposé d'en faire la résidence de l'Académie de France à Rome, dès que cette institution fut créée en 1666. Colbert, ou plus vraisemblablement Charles Errard, le premier directeur, aurait refusé ce don. Cette villa, pourtant toute neuve, n'intéressait pas la France. À tel point d'ailleurs, qu'à la mort de l'abbé, le 9 décembre 1690, à l'âge de 82 ans, alors que la villa fut léguée par testament au roi de France, celui-ci s'en désintéressa pour en laisser la propriété effective aux Mancini (ducs de Nevers), puis à différents cardinaux. En 1749, elle fut même vendue par les Mancini pour la somme, relativement modeste, de 2 000 écus. L'Académie de France occupait, il est vrai, à cette date, le palais Mancini.

Mais avant d'évoquer les raisons de ce camouflet pour un homme qui avait servi la France avec autant de constance, il est important de mesurer le rôle que Plautilla Bricci, *l'architetrice* (comme le précisent les devis) s'était octroyé pour répondre aux espérances de gloire et de reconnaissance d'un abbé se croyant « amateur ».

Plautilla Bricci et la culture des Arts

Plautilla Bricci est née le 13 août 1616¹³, d'un père Giovanni Bricci (1579-1645) artiste autodidacte, à ses heures peintre, musicien ou écrivain qui tenait une boutique près de Santa-Maria del Popolo, et exerçait ses talents avec passion mais désinvolture¹⁴, et d'une mère, napolitaine, Chiara Recupita. Plautilla eut sept frères et sœurs dont seulement trois attinrent l'âge adulte. Albina, son aînée (née en 1611) épousa le peintre Rutilio Dandini, et son frère cadet, Basilio (né le 18 octobre 1621¹⁵) devint lui aussi peintre, quelque peu architecte (il reçut, paraît-il, commande d'un escalier à double volée pour la basilique Saint-Jean-de-Latran du Pape Clément X

12. Carlo Cartari, archiviste au Castel Sant'Angelo à Rome au XVII^e siècle a laissé de nombreux écrits sur la vie à Rome en son temps.

13. ASVR, parrocchia di San Lorenzo-in-Lucina, *Libro di battesimo*, vol. IX, 1614-1633.

14. L. Rossi, Olivier Michel, « Giovanni Bricci », *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 14-1972, p. 220-222, et Olivier Michel, « Plautilla Bricci », *Dizionario biografico degli italiani*, 1974, p. 223-224.

15. ASVR, parrocchia di San Lorenzo-in-Lucina, *Libro di battesimo*, vol. IX, 1614-1633, f° 201r.

Altieri¹⁶) et surtout mélomane, au point de composer pour le luth et pour la viole¹⁷. Il fut élu, dans des conditions assez suspectes, à l'Accademia di San Luca, en 1652, mais s'en trouva vite exclu (pour diffamation¹⁸) 3 ans plus tard. Il réintégra pourtant l'institution en 1658¹⁹.

La formation de Plautilla reste inconnue. Tout laisse penser qu'elle profita du milieu familial pour apprendre les rudiments du métier de peintre et d'architecte. Son nom apparaît par deux fois sur les registres de l'Accademia di San Luca entre 1655 et 1671²⁰, mais elle est alors mentionnée comme peintre (*pittrice*). Un tableau de sa main est d'ailleurs passé en vente publique à Londres en 1991. Son sujet en est *Joseph et la femme de Putiphar*²¹. De même et récemment, un tableau d'autel, signé de sa main, a été mis au jour dans la chapelle des artistes de l'église Santa Maria del Popolo à Rome²². Rien ne semble indiquer dès lors qu'elle put se prévaloir du titre d'architecte. Elle fréquenta longuement la femme peintre Maria-Eufrosia Benedetti (future religieuse, connue sous le patronyme de sœur Maria-Eufrosia della Croce). Et ce fut par cette femme qu'elle fut mise en contact avec l'abbé Elpidio Benedetti, frère de Maria-Eufrosia. Toutes deux auraient d'ailleurs collaboré à la réalisation d'une *Nativité* pour l'église du couvent des clarisses, dans lequel se retira peu de temps après Maria-Eufrosia, à San-Giuseppe a Capo alle Case²³.

Décrite comme peintre dans de nombreux dictionnaires biographiques, Plautilla fut pourtant à l'origine de la construction et de la décoration de la villa de l'abbé Benedetti. Dès les premiers engagements notariaux entre Benedetti et Bricci, en 1663, les termes de son intervention sont clairs. Elle est mentionnée comme architecte (... *fatte dalla signora Plautilla Bricci architetrice*), et tous les plans attachés à ce devis sont signés de sa main. L'acte qui clôt le contrat est encore plus explicite et se termine par une formule sans équivoque « *Io plautilla Bricci architetrice ho fatto li sudetti capitoli mano propria* »²⁴.

16. Filippo Cancellieri, *Memorie storiche dell sacre teste de'Santi Apostoli Pietro e Paolo [...]*, Rome, stamp. della S. Conf. Di Propagnada Fide, 1806, p. 34. Cet escalier donnait accès aux reliques des saints Pierre et Paul. Il fut détruit lors des transformations de la basilique en 1848.

17. Dans les archives Cartari Febrei, il est mentionné comme « ...amatore di tutte le Scienze d'Architettura, Pittura, Matematica, coponer di Musica... » (ASR, Cartari Febrei, vol. 125, f° 133r).

18. Luigi Pirotta, « Una disavventura dell'autore des Vascello, Basilio Bricci, romano », *Sirena dei Romanisti*, n° 27, 1966, p. 380-386.

19. AASL, vol. 42/a, f° 35r, 37v, 43v, 55r, 94v et 110r.

20. AASL, *Nomi delle signori pittori accademici*, vol. 29, n.º (liste des femmes peintres de l'Académie établie à la fin du XVIII^e s.), et vol. 42/a, f° 43v, 26 novembre 1655, et f° 86v, octobre 1671 (paiement à l'Académie).

21. L'œuvre daterait de 1631. Plautilla aurait alors été âgée de 15 ans. Emmanuel Benézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, rééd. Évreux, Grund, 1999, vol. 2, p. 892.

22. Voir Antonietta Campilongo qui a relaté cette découverte.

23. Filippo Titi, *Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763)*, ed. comparata a cura di B. Contardi e S. Romano, Firenze, 1987, p. 121. Il s'agit du seul auteur qui associe ces deux femmes pour cette commande.

24. ASR/NTAS, *Presidenza delle Strade*, vol. 448, f° 973-r-980r.

Ill. 2 : Chapelle Saint-Louis, église Saint-Louis des Français, Rome, vue générale, photo TV. © D. R.

Si son frère, Basilio, qui l'assista dans sa tâche, fut parfois mentionné comme l'architecte de ce vaste projet²⁵, les devis sont limpides et contredisent cette attribution. Les devis évoquent des décors intérieurs, et le suivi d'opération ne lui est absolument pas confié. Sa seule intervention personnelle se limite à la recherche de devises (*motti*) prévues pour orner les parois de la demeure²⁶.

À quelque temps de là, et alors que le chantier de la villa était loin d'être terminé, ce fut à nouveau Benedetti qui intervint auprès des marguilliers de Saint-Louis des Français (la paroisse des Français de Rome) pour que Plautilla obtienne la commande pour l'aménagement et la décoration d'une chapelle. Les travaux débutèrent

25. Dans l'ouvrage que rédigea Benedetti en 1677, il semble attribuer la paternité architecturale à Basilio Bricci. « Basilio Bricci assistato dal ben fondato e regolare giuditio della sorella Plautilla celebre pittrice, che è anco concorsa col suo pennello ad illustrare questa casa, ... ». Les archives indiquent le contraire.

26. Carla Benocci, *Villa Il Vascello*, Rome, ed. Eraso, 2003, p. 37.

Ill. 3 : Chapelle Saint-Louis, église Saint-Louis des Français, Rome, le maître autel, photo TV. © D. R.

vers la fin de l'année 1664 et ne s'achevèrent que peu de temps avant la consécration de la chapelle en 1680 (ill. 2). Il s'agissait alors de transformer radicalement l'ancienne chapelle Saint-André pour la consacrer au saint-patron de cette fondation française : Saint-Louis. La commande consista en la transformation de l'éclairage (coupole), en la mise en place d'un grand arc de chœur ouvragé, au traitement d'un nouveau maître-autel et en la réalisation d'une grande peinture d'autel (ill. 3). Cette commande a quelque chose de curieux dans la carrière de Plautilla Bricci. Car elle obligea l'architecte à partager son temps entre deux commandes excessivement prenantes. On comprend mal pourquoi, l'abbé engageait son architecte vers tant

d'éparpillement. Après ces deux chantiers, les seuls projets connus de Plautilla Bricci comme architecte ne lui offrirent qu'une position bien subalterne : une commande de Giacomo Albano Ghibbesio pour la réalisation de portières d'après les dessins de Pierre de Cortone,²⁷ et une intervention ponctuelle au palais Testa-Piccolomini²⁸.

La fin de vie de Plautilla Bricci n'est pas connue avec beaucoup plus de précision²⁹. Elle obtint, en 1677, de son protecteur Benedetti, la jouissance d'une petite maison dans le Trastevere³⁰. Elle y vécut ses dernières années, avant que son dernier souffle ne l'entraîne, semble-t-il, dans un couvent romain (San-Giuseppe a Capo alle Case ?) entre 1690 et 1700³¹.

Mais l'œuvre de sa vie, celle qui l'occupa près de deux années, demeure très certainement la villa Benedetta, et ce fut peut-être là que s'affirma son goût pour l'architecture, peut-être son talent, mais certainement pas la plénitude de son art.

Une thébaïde maniériste

La villa Benedetta se présentait sous la forme d'un large corps d'habitation orienté sur ses jardins et accroché à la via San Pancrazio par une entrée monumentale posée sur un écueil rustique. Sa façade sur rue était pourvue d'une travée centrale ouverte en son centre par une loggia surmontée d'un médaillon aux armes de France. Deux fanions au sommet de la toiture donnaient à cette curieuse élévation son caractère « nautique » et expliquaient sans doute le surnom de *vascello* qui lui fut rapidement accolé. À la manière des grottes maniéristes toutes décorées de *spugne*, l'entrée de la villa se développait telle une cavité rocheuse percée d'une voûte souterraine (ill. 4). Une fois franchie cette géhenne décorative, le visiteur était obligé de gravir un fort degré pour parvenir au niveau de la cour. À ce premier terme de la visite, la villa se faisait plus bucolique en déployant de larges portiques et de vastes galeries depuis lesquels la vue s'étendait à l'horizon campagnard. Pour la façade sur jardin, à l'Est, façade principale en quelque sorte, le rythme des percements et le traitement de la modénature évoquaient une certaine recherche d'équilibre. Les travées étaient délimitées par des ressauts en maçonnerie entre lesquels venaient se loger les bandes verticales des ouvertures. Aucun ordre architectural spécifique n'avait été choisi pour parfaire cette composition toute orthonormée, et seuls les niveaux d'entablement traités en double larmier permettaient de distinguer le rez-de-jardin, le *piano nobile* et les espaces d'habitation. Manifestant dans la multiplicité de ses ouvertures une attention à la lumière, la façade était percée de plus de quarante baies et fenêtres.

27. ASR, Cartari Febrei, vol. 63, f° 294v, archivio Cartari-Febrei, 2^e serie, busta 72, *Giornale di castel S. Angelo*, [...], 1638-1672.

28. Einrich Bernich, « Il palazzo Testa-Iccolomini », *Fanfulla*, 12 février 1892, n.p.

29. Elpidio Benedetti la cite dans son testament comme étant « un persona d'età assai avanzato ». ASR, *Trenta Notai Capitolini*, ufficio 30, vol. 305, Thomas Ottavianu not., f° 479v, le 6 septembre 1690.

30. APSFRL, *Libro Decreto, congregazione di San Ludovico*, 10 août 1677, vol. 37, f° 53 et f° 57r.

31. Mgr d'Armailhacq, *L'église nationale de Saint-Louis des Français à Rome* [...], Rome, P. Cuggiani, 1894, p. 83-84.

Ill. 4 : Villa Benedetta, façade sur rue, état actuel, photo TV. © D. R.

Une galerie occupait le centre de la demeure et ouvrait, de part en part, sur deux terrasses supportées par un portique de cinq travées. Le choix d'un plan en H avait permis de loger dans les ailes en retour toute une série de petits salons qui, pour l'étage noble, permettaient d'accéder directement aux terrasses. Un second étage, plus modeste dans son élévation, accueillait les chambres et les cabinets personnels de l'abbé, pourvus de leur propre couvrement en coupolette. Un corps de balustrade timbré de faux pilastres et de pots ornementaux couronnait tout l'édifice. Un mur de clôture avec niche et couvrement ornemental fermait le jardin sur la rue, alors qu'un kiosque couvert en treillage faisait office de petit salon de fraîcheur.

Malgré l'apparente organisation symétrique du plan, cette villa avait quelque chose d'étrange, d'inadapté. Les accès en étaient dérobés. Les corps de balustres et les garde-corps de la façade évoquaient davantage la marine que la campagne. La similitude des façades Est et Ouest rendait difficile l'appréciation des hiérarchies fonctionnelles. Enfin, la multiplicité des systèmes décoratifs (baies avec des chambranles à ressaut, baies segmentaires, méplats des pseudo pilastres, coupolettes sommitales, fanions, linteaux chantournés, médaillons en niche, etc.) trahissait une certaine absence de parti de composition. L'auteur des notices pour *La città di Roma* en 1779, résumait assez bien cet imbroglio formel :

il di cui casino è fabbricato con un disegno singolare, che ni uno ha fin'ora imitato. Egli ha la forma di un gran vascello da guerra, di cui rappresenta così perfettamente tutte le parti esteriori, che altro non gli manca se non gli alberi e le vele. Questa forma nientedimeno non impedisce che la sua distribuzione non sia molta graziosa³².

32. *La città di Roma*, op. cit., 1779, p. 344-345.

Éléments de construction

Débutée à l'automne 1663, la construction de la villa dura seize mois. Six mois furent encore nécessaires pour réaliser le décor, et l'abbé Benedetti prit possession de sa demeure en juin 1665, alors que les plâtres n'étaient pas encore secs, que les décors n'étaient pas encore achevés et que les artisans continuaient à parcourir les lieux en tous sens.

Les archives Cartari-Febrei conservent toute une série d'informations complémentaires sur le déroulement de cette construction, et permettent notamment de suivre les détails d'installation de Benedetti³³. Selon les quittances conservées dans les registres notariaux, le coût de construction s'éleva à 2 500 écus pour toute la partie consacrée au gros œuvre, auxquels s'ajoutèrent pratiquement 18 % de gratifications diverses pour ouvrages supplémentaires. En revanche, aucun document d'archive ne peut, à ce jour, permettre d'évaluer les rémunérations des peintres, architectes, doreurs, sculpteurs, ornemanistes, menuisiers, jardiniers et serruriers qui intervinrent pendant les dix mois d'activité de second œuvre. À en croire Benedetti, la construction de la villa aurait entraîné une dépense de 30 000 écus. Au regard du coût de construction, une telle annonce peut sembler excessive, gonflée par l'orgueil du propriétaire ; il n'en est sans doute rien. Cette proportion des dépenses qui voit le second œuvre, la rémunération des artistes et le décor représenter 80 % du coût total d'une construction n'est peut-être pas aussi extravagante que cela. En 1666, un tel luxe situait cette villa bien au-delà du modeste *palazzo* que louait Charles Errard à la salita di Sant'Onofrio pour y loger les pensionnaires du roi.

La maçonnerie était, on ne peut plus fruste. Constituée de blocages grossiers, avec des chaînes d'angle jointives et peu harpées, d'arcs de décharge en briques rayonnantes sans table, et des dalles passantes faisant office de chaînage, elle était dans l'esprit d'une tradition constructive économe et rapide. Un corps d'enduit masquait toutes les imperfections et conférait à l'ensemble une belle unité plastique.

Ainsi qu'il a été dit, l'abbé confia cette importante opération à une jeune femme, ce qui est en soi une première « extravagance ». Au-delà du côté exceptionnel que revêt cette commande à une femme (que l'entrepreneur, Marco Antonio Beragiola, se devait de « scrupuleusement écouter »), l'œuvre fut avant tout collective. Plautilla, *regista*, dessina le projet, la main peut-être en partie guidée par l'abbé. Mais bien vite, le jeune frère de Plautilla, Basilio, garçon plus débrouillard qu'architecte patenté, se chargea de la conduite d'opération et émargea sur les situations dès 1664.

Hormis ce frère benjamin, Plautilla et l'abbé constituèrent une équipe artistique particulièrement solide. Pierre de Cortone, prince de l'Accademia di San Luca, accepta, sans grand enthousiasme³⁴, de réaliser la partie la plus noble du décor, le compartiment central du grand salon sous le thème de l'*Aurore*. Francesco Allegrini se vit confier *la Chute de Phaéton*, et Giovanni Francesco Grimaldi, *la Nuit*. Pour

33. ASR 34, archivio Cartari-Febrei, 2^e serie, busta 72, reg. 67r.

34. On sait qu'il se méfiait de l'abbé Benedetti depuis l'aventure du Louvre : Annarosa Cerutti Fusco, *op. cit.*, p. 137-139.

compléter ces trois imposants décors de soffite, le peintre génois Giovanni Andrea Carlone, réalisa un grand nombre de décors en « clairs obscurs », une quadrature pour le salon voisin et tout le décor en trompe-l'œil de la voûte de la chapelle. Enfin, Giovanni Maria Mariani eut la commande de plusieurs fresques dans le jardin et de plusieurs perspectives feintes.

Plautilla Bricci se chargea de toutes les autres parties du décor peint, d'une *Assomption* pour le maître-autel de la chapelle, mais consacra un zèle tout particulier à la réalisation d'une *Félicité* (la *Felicitas Publicas* de Ripa) au bout de la galerie, qui, paraît-il enthousiasma les visiteurs.

D'autres artisans, pour lesquels nous ne disposons pas de tous les patronymes, furent conviés à ce vaste banquet des arts : des doreurs, des stucateurs, des menuisiers et des sculpteurs. Mais, leurs tâches, égrenées dans la longue litanie des avenants, se perdent dans la masse des travaux décoratifs, sans qu'il soit toujours possible de les identifier.

Ce prestigieux Parnasse aurait dû auréoler la villa d'un indéniable crédit auprès des amateurs et des apôtres du bon goût. Un *Prince* de l'Académie, un quadraturiste reconnu, de très nombreux artisans, une « *architettrice* », quelques peintres « *carissimi* », conféraient à cette commande un caractère unique et même stupéfiant. Rejeter totalement cette villa comme le faisaient les guides de voyage ou les amateurs, laisse perplexe. Benedetti avait su constituer, pour reprendre le terme de métier, une « brigade » d'artistes, mais ce fut peut-être dans la mise en scène, dans l'organisation de cette commande pluricéphale qu'il pêcha par orgueil et dilapida une véritable fortune. Car s'il est un domaine que l'historiographie semble avoir laissé dans l'oubli, ce fut celui de la conception même de cette demeure.

Pour présenter tout à la fois sa conception et sa logique érudite, le très appliqué abbé laissa un texte exceptionnel intitulé *Villa Benedetta*, composé par un soi-disant Matteo Maier³⁵, en 1677. Quelques années plus tard, une autre version de ce texte descriptif fut composée par un certain Giovanni Pietro Erico³⁶. Matteo Maier, pas plus que Giovanni Pietro Erico, n'ont existé. Ils sont les chimères sorties de l'esprit confus de Benedetti pour conférer à son texte une dimension glorieuse. Patronymes créés à partir de références à des ouvrages, plus ou moins « gnostiques », comme il s'en trouvait dans les milieux archaïsants de l'Europe lettrée³⁷, les auteurs et les dédicataires de ces ouvrages n'étaient autres que des symboles en forme de rébus. On y retrouvait, sous le voile des feintes apparences, le témoignage d'un homme encore tout empreint des manières d'être des années 1630-1640. Mais avec ce double texte, c'est surtout la personnalité envahissante de Benedetti qui transparait. Client invasif au point d'imposer à l'architecte la modification radicale de son projet, il ôta à Plautilla la maîtrise du chantier, pour la confier à un personnage beaucoup

35. *Villa Benedetta descritta da Matteo Mayer [...]* & c., In Roma, per il Mascardi, 1677.

36. *Villa Benedetta [...]* & c., Augusta, 1694.

37. Jacques van Lennep, *Alchimie, contribution à l'histoire de l'alchimie*, Bruxelles, Crédit communal, 1985, p. 174-181.

plus falot : son propre frère, Basilio. Et c'est pour cette raison qu'il omit sciemment le nom de Plautilla dans la paternité de SON œuvre. La simple comparaison des élévations initialement prévues par Plautilla, avec les élévations du bâtiment achevé, témoigne de cette dépossession dont fut victime cette femme architecte de la Rome baroque (ill. 5).

La culture d'un « naïf »

Visites commentées, dédiées à un prince qui n'a jamais existé, les deux descriptions écrites par Benedetti nous permettent de comprendre pourquoi le nom de Plautilla fut biffé de la liste des concepteurs. Il suffit de suivre l'organisation de ces textes pour en saisir le détail. En effet, *Villa Benedetta* s'ouvrait par une longue introduction dédicataire soulignant la rareté de cette demeure. Puis, dans une relation d'équivalence assez incroyable, Benedetti se comparait à Louis XIV. Il devenait le *Benedictus Dominus* de ces lieux « bénis »³⁸ sur lesquels planait la figure du roi de France. Deux statues, Flore et Pomone, racontaient les délices de ce lieu agreste et nous amenaient à franchir le portique tout en étant accompagné d'énormes médaillons figurant Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, Pharamond, Saint Louis et Charlemagne. Enfin pour parfaire cette vision « historique » deux vers avaient été empruntés à des auteurs classiques. L'un à Euripide : *Agricola semper in proximum annum dives est*, et l'autre à Virgile : *Laudato ingentia Rura, exiguum colito*. Cette forêt d'images et de formules latines n'étant sans doute pas assez asphyxiante, l'abbé avait couvert les pilastres et les piédroits de proverbes d'une grande naïveté. Enfin, comble de surcharge, Benedetti avait convoqué quelques poètes italiens en gravant certains extraits de leurs poésies ayant, plus ou moins, trait aux quatre saisons ou à la quête de gloire. On y rencontrait L'Arioste, Ovide, Laurent de Médicis, Giovan Battista Marino³⁹, Fulvio Testi, Le Tasse, Luigi Alamanni. Sorte de recueil maladroit de strophes aux élans pétrarquistes, cette logorrhée donnait le tournis.

Après cette débauche « poétique », il fallait traverser les différentes pièces de liaison en lançant le regard vers un déploiement virevoltant de proverbes ridicules incrustés dans la pierre comme autant de mises en garde. Dans la troisième pièce voûtée on pouvait lire en énorme, l'invective *GVARDATI*, suivie d'une longue liste de personnes dont il fallait « se garder ». Dans la quatrième pièce, les recommandations de même acabit (sous forme de tercets) continuaient et affectaient les personnes odieuses, les hommes à fuir, les choses qui encombrant les maisons, etc. La tête remplie de ces remarques, de ces devises, de ces proverbes, de ces courts extraits poétiques, et de quelques figures peintes à fresque, on parvenait enfin aux grandes

38. Le nom de Benedetta, ainsi qu'il l'écrit lui-même, « si allude al Cognome del Padrone di essa », *op. cit.*, p. 7.

39. Jean-Luc Nardone, « La Poésie italienne du début du XVII^e siècle, à l'aune du pétrarquisme : nouvelles valences d'une notion "marginale" », *XVII^e siècle*, juillet-septembre 2004, n° 224, 56^e année-n° 3, p. 399-411.

III. 5 : Villa Benedetta, plans, élévations (projet et réalisation). © Thierry Verdier.

pièces de réception. Une large porte s'ouvrait sous un distique allusif à l'auteur de ce beau programme :

Si te, ut saepe solet, species haec decipit alta

Nec me, nec caros decipit arcta domus.

Ce portail permettait de pénétrer dans une vaste salle oblongue éclairée de deux côtés et laissant découvrir un petit théâtre secret rafraîchi d'une fontaine en niche. Cette vaste salle servait de salle à manger et était pourvue en son centre d'une immense table circulaire (*pour que chacun puisse se servir sans importuner son voisin*). L'ensemble des murs était recouvert de portraits en médaillon des *Femmes Fortes*⁴⁰. Leur nom et leurs titres figuraient en légende, et fidèle à sa manie scripturaire, l'abbé avait glissé çà et là quelques curieux apophtegmes en français, en italien, en latin, en espagnol et en allemand. En complément de cette collection, quelques gravures à l'antique venaient couronner des bas-reliefs antiques dont l'iconographie ne nous est d'ailleurs pas connue. Ainsi se faisait ce parcours, tout empreint d'images et de devises. On y évoquait la Cour, l'agriculture et les bienfaits de la nature, la guerre, les honneurs, ou encore les grands hommes qui se seraient sentis exclus face aux *Femmes Fortes* de la salle à manger.

Gradations naïves

Après seulement s'ouvrait l'escalier qui permettait l'accès à l'étage noble au centre duquel trônait l'effigie glorieuse du monarque à qui Benedetti voulait dédier ce trésor⁴¹. Au cœur de la grande galerie, le roi triomphait au milieu des leçons de morale d'Ovide, d'Aristote, de saint Augustin, de Maxime Valère, de Pline, de Cicéron, d'Épicure et d'Euripide. De part et d'autre du roi assis sur son trône, la reine, la reine mère, le Dauphin, sa sœur décédée, le duc et la duchesse d'Orléans, venaient parachever cet aréopage olympien. Douze énormes trophées *antiques et modernes* rehaussés d'or complétaient ce décor royal dans lequel Benedetti se flattait d'avoir inséré 92 devises et sentences relatives au pouvoir du Prince. Par les deux portes latérales de cette galerie on accédait aux grandes loggias extérieures. Bien évidemment pour ne pas laisser de surface pariétale vacante, l'abbé y avait fait peindre quelques sonnets sur la *Fortune*, l'*Envie*, et l'*Adoration*. Les loggias déclinaient, en épigraphes, les différents modes de gouvernement (la monarchie, l'aristocratie, l'oligarchie, ...). Point final de cette grande composition architecturale, la chapelle eut droit à plus de sobriété narrative puisque seules *l'Ascension de la Vierge*, et une qua-

40. Important sujet iconographique au XVII^e siècle, dont le père Le Moyne devint une sorte de mentor (voir Le Moyne, *La galerie des Femmes Fortes*, Paris, 1647).

41. E. Benedetti rédigea un long volume de poésie courtoise en l'honneur de Louis XIV : *Le Glorie della virtù nella persona di Luigi il Magno Re de Francia e di Navarra per la di Lui incoronazione*, Lyon, 1682.

drature sur la voûte ornaient ce lieu de culte. Petite concession aux manies de l'abbé, les tympans des deux portes comportaient une double inscription : *Hic Anima* et *Hic Corpus*. À l'extérieur en revanche, l'abbé avait laissé libre cours à sa prodigalité verbale en multipliant les citations empruntées aux Pères de l'Église et à l'Écriture en évoquant les sacrements et les œuvres de miséricorde. En complément de cette promenade ostentatoire, et quasi publique, un *Appartement des bains* voûté, alimenté en eau chaude et en eau froide, était accessible au travers de couloirs saturés de devises, plus ou moins moralisantes, sur la volupté et le corps. Aux bas-côtés de la villa, Benedetti avait su intégrer deux cabinets, l'un contenant les portraits de tous (*sic*) les papes et l'autre les portraits de tous (*sic*) les rois de France, auxquels s'était d'ailleurs ajouté Christine de Suède. Un petit appartement attenant avait été réservé à la mémoire du cardinal de Mazarin. Bien évidemment des devises en son honneur courraient le long des parois.

Le dernier étage de la villa était constitué de quatre petits appartements⁴². L'abbé s'en était réservé un et les trois autres, ainsi que le précisait la devise de l'escalier, devaient être consacrés à l'accueil d'amis aspirant à la simplicité. Pour modestes qu'ils étaient, ces appartements n'étaient pas dépourvus de maximes sur l'amitié, le temps qui passe, la patience, la justice, etc. Bref tous les sujets « intimes » que le commanditaire n'était pas parvenu à inscrire sur les parois nobles et publiques des salles de réception. Un petit cabinet de curiosités *antiques et modernes* venait compléter cette partie supérieure de l'habitation qui s'ouvrait (enfin) sur la campagne romaine et le Vatican.

La sentence

Benedetti qui avait tant espéré la création d'une Académie française à Rome, voyait ses espérances se concrétiser. Colbert signait en 1666 les lettres patentes qui instituaient la naissance de l'Académie de France à Rome. La construction qui l'avait occupé presque trois années, prenait toute sa légitimité. Il attendait la consécration artistique de cette nation qui lui avait tant apporté, et proposait, de loger les futurs pensionnaires du roi dans ses appartements du Janicule. Pourtant, Charles Errard opposait un refus définitif à l'abbé. Il préférerait s'installer dans une pauvre maison, aux allures de masure, sur les pentes de Sant'Onofrio. On lui offrait le luxe du grand air, le bonheur de la contemplation du Vatican sous les voûtes ornées des peintures de Cortone, il choisissait l'exiguïté et l'indigence. Cela prît des allures de camouflet pour le pauvre abbé courtisan.

Point n'est besoin d'épiloguer longuement pour comprendre les raisons de ce refus. Charles Errard savait qu'il ne pourrait pas mener grand train. Les subsides

42. Le texte précise : ces appartements consistent « en una ristretta ma sufficiente e comoda habitatione per quattro persone toccando a ciascheduno d'havere oltre la sala comune una libera camera con un gabinetto, piccola libreria & altro necessario servitio e negli armarii tutto cio che puo bisognare all'uso, e comodo humano, non parlando degli altri ornamenti amovibili ».

octroyés par Colbert et les multiples recommandations à l'épargne et la circonspection obligeaient à la frugalité. Or, cette villa faite pour recevoir, beaucoup plus que pour séjourner, appartenait à un autre monde que celui de l'étude. Il n'était pas possible d'envisager la moindre activité pédagogique dans le tohu-bohu des visites de courtoisie, des réceptions et des obligations diplomatiques. Mais plus encore que ces questions financières, la villa Benedetta représentait exactement l'antithèse des conceptions de Charles Errard. Cette villa était l'apothéose d'une culture bloquée, terriblement passéiste. Elle était bavarde, étouffante dans sa prétention intellectuelle. Aucun artiste, aucun créateur, aucun jeune homme en quête de formation n'aurait pu échapper à cet ensevelissement narratif. Or, à Rome, il fallait marcher, découvrir l'Antiquité, parcourir la ville pour y découvrir l'effervescence d'un Bernin et la sensibilité d'un Poussin. Il ne fallait pas avoir le regard bridé par des vérités exprimées à grand renfort d'emblèmes⁴³, de *motti* ou d'illustrations⁴⁴ prises chez Ripa ou Alciat. Benedetti ne comprenait pas que sa vision du monde, des hommes et des arts, n'était peut-être pas l'espérance de la jeune génération des pensionnaires du roi. Sentencieux et vieilli, sa demeure était une sorte d'*apparato* qui, d'éphémère se serait fossilisé sur le Janicule. Benedetti en acquit un véritable dépit. Les *amis* qu'il attendait ne vinrent jamais. Dix ans après la construction de cette demeure, il faisait plaquer une dernière formule sur les dernières parois encore libres :

Sol per tre buoni amici io fabricai

Ma poi non seppi ritrovarli mai

Mais au-delà de l'échec patent d'un courtisan écarté des cercles de l'art, la villa Benedetta fut surtout le tombeau des espérances architecturales de Plautilla Bricci. Son projet originel était élégant, sobre et s'harmonisait tout à fait avec l'esthétique des villas du Janicule. Mais l'abbé, obsédé par sa culture de « naïf » voulut en faire une architecture bavarde et oiseuse. Il déposséda l'*architetrice* de son projet et en confia la responsabilité à un personnage médiocre, Basilio Bricci. Certes Plautilla obtint un lot de consolation avec la chapelle de Saint-Louis des Français, mais le ressort de sa créativité fut à jamais brisé. Première véritable femme architecte de la Rome baroque, elle succombait sous la suffisance masculine d'un abbé courtisan et d'un frère cadet obséquieux et intrigant.

Thierry VERDIER

Professeur d'histoire de l'art moderne
à l'Université Paul Valéry, Montpellier

43. Voir *L'art des emblèmes, par le P. C. François Ménestrier, de la Compagnie de Jésus*, à Lyon, chez Benoist Coral, 1662, p. 339. Benedetti se flattait de correspondre avec le père Ménestrier.

44. Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises : une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 12. L'emblème représentait un outil pédagogique idéal (avec son titre, sa figure gravée avec son épigramme, et son développement explicatif). Victor Ieronim Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, p. 221, les considère comme des métapeintures.