

Presbytère et chœur de Saint-Pierre de Rome de Nicolas V à Jules II

Christoph Luitpold Frommel

Les racines médiévales

Saint-Pierre, plus que toute autre architecture, représente de façon spectaculaire le changement de la pensée et du sentiment religieux survenu durant la Renaissance italienne¹. Jusqu'au début du XVI^e siècle, la partie occidentale n'avait pas subi de changement majeur : le maître-autel et l'ancienne abside, où durant les messes pontificales siégeaient le pape et les cardinaux, étaient au-dessus de la nef (fig. 1). On y accédait par deux escaliers situés sur les côtés de la fenestrelle qui s'ouvrait sur la tombe de l'apôtre. Au Moyen Âge, devant l'autel, se trouvait une *schola cantorum* comme celle conservée à San Clemente à Rome.

Déjà sur le plan carolingien de Saint-Gall la *schola cantorum* est remplacée par un chœur qui se trouve devant les escaliers qui mènent au maître-autel². À Saint-Gall une abside occidentale pour l'empereur fut ajoutée et, contrairement à l'esprit communautaire des basiliques paléochrétiennes, l'espace réservé aux laïcs réduit à une partie limitée de la nef. Cette disposition a connu des variations dans bien des églises de l'Empire comme à Hildesheim, où, contrairement au projet de Saint-Gall, la croisée du maître-autel fut surmontée d'une grande tour.

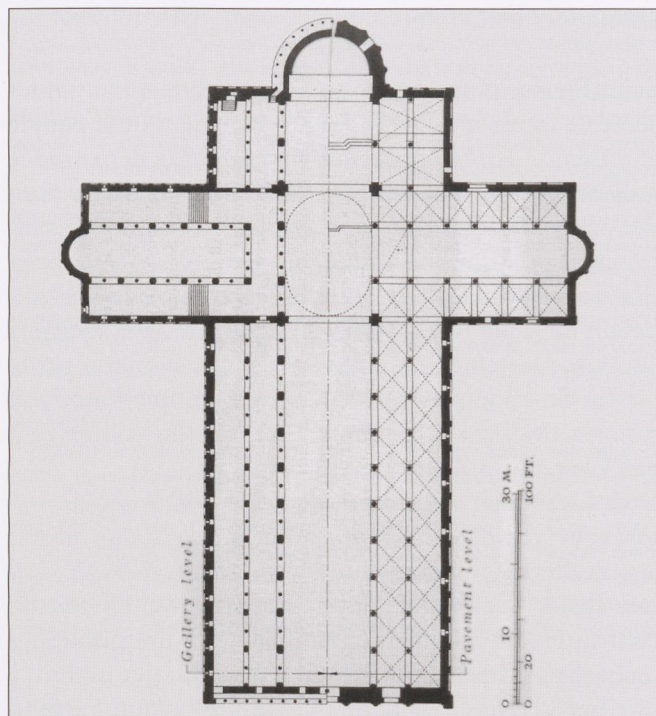
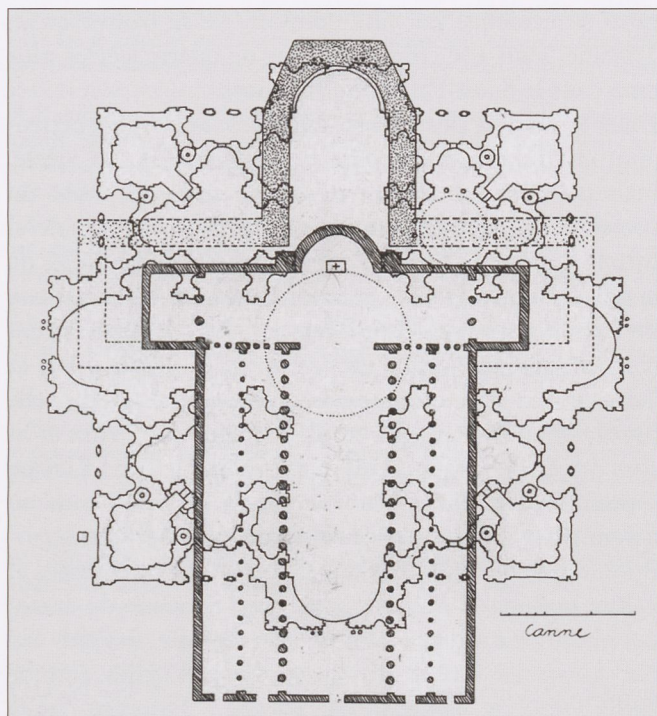
La disposition de Hildesheim ressemble à celle de la cathédrale de Pise, de loin le monument le plus important du XI^e siècle italien, où la chapelle majeure située dans la croisée était mise en évidence à l'intérieur comme à l'extérieur par une coupole suivant le modèle des églises de la Méditerranée orientale³. Le maître-autel, dont on trouve la trace en 1110, était au niveau de la nef et les stalles des chanoines n'empêchaient nullement les fidèles de voir célébrer le culte (fig. 2). L'édification de la cathédrale avait commencé après la victoire remportée sur les Arabes, alors que Pise devenait la première puissance méditerranéenne, le berceau de l'autonomie éclairée. Les riches citoyens surveillaient les plans pour trouver une solution digne de leur orgueil et insistaient pour que le maître-autel soit visible et accessible. Le début de cette combinatoire particulière d'une nef basilicale et d'une chapelle majeure accessible, visible et

mise en évidence par une coupole, ne se trouve qu'en Toscane, mais elle culminera plus de quatre siècles plus tard dans le Saint-Pierre de Bramante.

Dans la plupart des églises italiennes, le clergé a cependant continué à être séparé des fidèles. Au XII^e siècle, mais peut-être seulement dans une seconde phase du projet, la chapelle majeure et le chœur de San Miniato al Monte à Florence furent élevés sur une crypte et isolés de la nef. À Rome, dans les grandes basiliques de Saint-Jean de Latran et Sainte-Marie-Majeure, des transepts furent insérés pour agrandir l'espace entre le maître-autel et l'abside afin de s'adapter à la croissance de la chapelle papale et au rite de plus en plus magnifique⁴. Aux croisées des églises capitulaires et conventuelles de l'Europe septentrionale, par contre, on ajouta de longs bras où furent transférés les stalles ainsi que le maître-autel, partition rigide qui culmine dans le chœur des cathédrales et églises gothiques, où il n'y avait plus de raison de distinguer la croisée par une tour ou une coupole. Au XIII^e siècle, même en Italie, des églises conventuelles comme Santa Croce et Santa Maria Novella à Florence, Santa Maria sopra Minerva à Rome, furent pourvues d'une grande chapelle derrière la chapelle majeure, mais les ordres réticents à accepter les conséquences fonctionnelles des typologies importées du nord⁵, gardèrent jusqu'au XVI^e siècle le chœur des moines devant l'autel, protégé par de hauts chancels où étaient adossés les autels mineurs pour la célébration des messes des fidèles. Comme à San Miniato, le chœur de la vieille cathédrale de Sienne était élevé sur la crypte. Quand la république, au comble de sa puissance, commença vers 1215 la construction de la nouvelle cathédrale, elle opta, elle aussi, pour une typologie et un langage gothiques (fig. 3). Mais bientôt les citoyens se souvinrent de la cathédrale de Pise, de son *presbyterium* visible et accessible et ajoutèrent à la nef une croisée hexagonale couronnée d'une coupole qui ne faisait pas partie des plans originels. Cette croisée, plus large que la nef centrale, diffère de celle de Pise ; le plan et l'élévation témoignent de la difficulté à l'insérer dans un système gothique. En novembre 1259, alors qu'une grande partie de la nef était construite et la croisée hexagonale commencée, le Grand

1. Plans du vieux Saint-Pierre et des projets de Nicolas V et du parchemin de Bramante (da Wolff Metternich, *Die frühen et St. Peter-Entwürfe*).

2. Pise, cathédrale, plan.



Conseil chargea une commission composée de neuf citoyens de faire des propositions pour la forme du *presbyterium*. Une minorité composée de trois citoyens l'emporta, leur décision fut d'abaisser le niveau du *presbyterium* et de placer le maître-autel et le chœur sous la coupole « que l'autel de Sainte Marie et le chœur soient érigés sous la grande coupole et que des gradins soient installés de toutes parts, afin que l'on puisse monter vers le chœur et vers l'autel de la cathédrale, de sorte que l'on puisse y arriver aisément »⁶. L'hexagone portant la coupole devait mettre en évidence l'importance du *presbyterium* mais aussi représenter la scène d'un rite toujours plus fastueux et magnifique.

À Sienne aussi, le chœur capitulaire prenait toujours de l'ampleur et, quand au XIV^e siècle l'agrandissement de la cathédrale fut décidé, les choix du clergé l'emportèrent. Sur le plan antérieur à 1339, les stalles occupent une partie de la nef et empêchent de voir le maître-autel. Après l'épidémie de peste on abandonna le projet pour déplacer le maître-autel dans le bras ajouté à l'hexagone mais

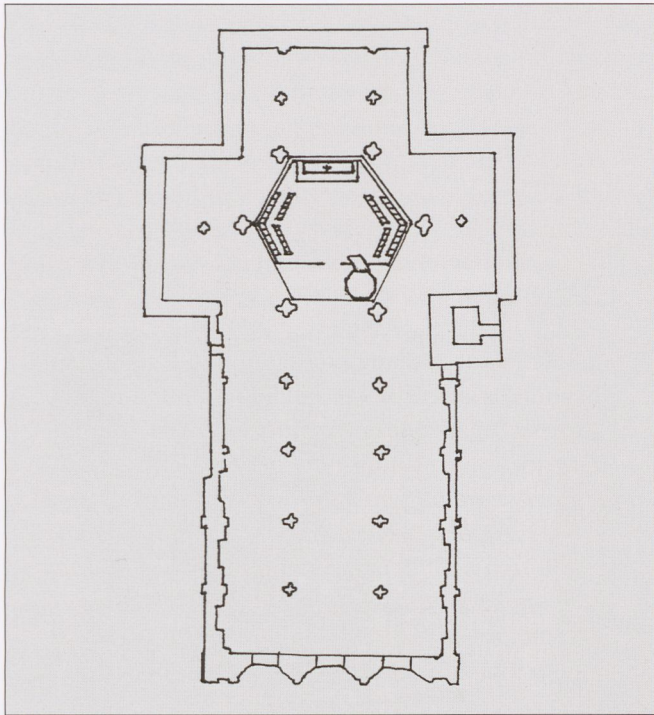
devant les stalles, solution qui se distingue de celle des cathédrales transalpines parce que le maître-autel restait visible et accessible.

Les racines toscanes du Tre- e Quattrocento et le projet de Nicolas V

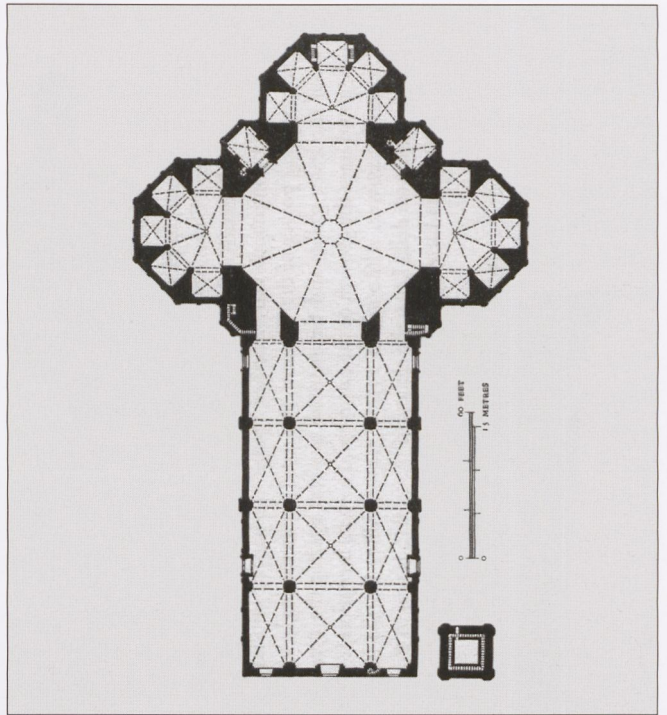
À Florence, le baptistère, supposé être le temple de Mars, était le monument auquel les citoyens s'identifiaient le plus. Il avait fait office de cathédrale jusqu'en 1129, mais quand il ne put plus contenir le chœur capitulaire, la cathédrale fut transférée dans l'église voisine de Santa Riparata où le *presbyterium* était, comme à San Miniato, hiérarchiquement séparé de la nef et élevé sur une crypte⁷. Cette petite et modeste église ne correspondait en aucune façon aux ambitions des citoyens de la première puissance toscane et, en 1293, ils décidèrent de construire une nouvelle cathédrale qui devait supplanter toutes les églises de Toscane : « le plus beau et le plus honorable des temples qui se trouvent dans toute la

3. Sienne, cathédrale, reconstruction de l'état après 1259 (d'après Struchholz).

4. Florence, cathédrale, plan des diverses phases de construction.



Toscane »⁸. Leurs modèles étaient les cathédrales de Pise et de Sienne et non les françaises ou les allemandes. Les Florentins aussi combinèrent une nef basilicale avec un *presbyterium* à coupole aussi large que la nef (fig. 4). Le *presbyterium* octogonal rappelle une église de Terre sainte, comme celle de la Nativité à Bethléem, mais la tradition locale et l'allusion au baptistère, monument florentin par excellence, dominant. Les documents du XIV^e siècle comportent trois appellations pour le *presbyterium* octogonal : « *tribuna* », « *coro* » ou « *capella grande* », trois termes qui décrivent diverses fonctions ici réunies. La grande chapelle est le lieu où se trouve le maître-autel mais ne comprend pas nécessairement le chœur qui, lui, suppose l'existence des stalles des moines ou des chanoines, mais pas nécessairement le maître-autel. Le terme *tribuna* est dérivé de l'ancien tribunal, c'est-à-dire l'exèdre où siégeait le juge, l'empereur ou l'autel, nom qui fut aussi utilisé, comme à Sienne, pour la coupole. Avant de commencer la construction de l'octogone, on augmenta son diamètre de 5,60 m, jusqu'à atteindre environ 35 m. Sa



hauteur extérieure s'élevait à presque 90 m et l'articulation en marbre de l'extérieur rappelait celle du baptistère. Ce spectaculaire agrandissement de la chapelle majeure est généralement attribué à l'ambition des Florentins de construire la cathédrale plus grandiose de l'Italie, mais ils voulurent aussi certainement donner plus d'ampleur à la scène du théâtre sacré. Pour la consécration de 1436, Brunelleschi entoura le *presbyterium* large de 20 m d'une clôture en bois représentée sur la médaille de Bertoldo, qui évoque la disposition originelle du baptistère et fut ensuite remplacée par celle en pierre qui existe encore partiellement aujourd'hui. Dans la partie postérieure, légèrement surélevée, se trouvait le maître-autel, où le pape Eugène IV célébra la consécration, et les stalles des chanoines. Le culte se déroulait dans la vaste partie antérieure, qui était visible de toute la nef, et sa forme splendide dépassait celle de toutes les précédentes églises. Les deux basiliques de Brunelleschi, San Lorenzo et Santo Spirito, étaient conventuelles et ne nécessitaient pas une scène aussi grande⁹. Au lieu d'imiter le large chœur



octogonal de la cathédrale, il s'inspira directement de la cathédrale de Pise et de ses prototypes paléochrétiens. À l'origine le maître-autel et le chœur des *canonici lateranensi* de San Lorenzo devaient se trouver à la croisée carrée et seul Cosimo de' Medici fit déplacer le chœur dans la chapelle derrière l'autel quand il obtint la permission d'être enseveli sous la coupole.

Les stalles des augustiniens de Santo Spirito devaient aussi être placées autour du maître-autel, sous la coupole. Au contraire, en ajoutant aux nefs de la Santissima Annunziata de Florence et du Tempio Malatestiano de Rimini, un large chœur-mausolée sur plan circulaire,

Michelozzo et Alberti imitèrent la cathédrale florentine, une solution qui eut encore des échos après 1480 dans l'église romaine de Santa Maria della Pace à Rome¹⁰. Antonio Manetti Ciaccheri dans l'église de la Badia Fiesolana et Alberti à Sant'Andrea de Mantoue reviennent pourtant à la croix latine avec croisée à coupole de Brunelleschi. Le chœur de Sant'Andrea ne fut jamais réalisé, mais il semble qu'Alberti voulait placer le maître-autel sur la crypte où se trouvait la relique du sang du Christ (ce qui correspond encore aujourd'hui en bonne partie à son projet), le surmonter d'une coupole et placer le chœur du chapitre dans l'espace postérieur¹¹.

De ces racines toscanes croissent les projets pour le nouveau Saint-Pierre de Rome. Pendant tout le ^{xv}^e siècle les papes et les cardinaux durent se contenter de l'abside, tandis que le chapitre, responsable des fonctions sacrées pendant le reste de l'année se plaçait au début de la nef, dans l'espace occupé auparavant par la *schola cantorum*, sans être protégé par un chancel¹² (pl. I). Après les problèmes posés par les masses des pèlerins durant l'année sainte de 1450, Nicolas V qui avait vécu longtemps à Florence et avait participé à l'inauguration solennelle de la cathédrale en 1436, décida de changer la disposition et de reconstruire entièrement le *presbyterium*¹³. Il s'inspira, non au hasard, du système de San Lorenzo, dont les travaux avaient commencé pendant son séjour florentin et chargea, certainement sur les conseils d'Alberti, le florentin Bernardo Rossellino du projet. Gianozzo Manetti, le biographe du pape, décrit le projet qui devait supplanter toutes les autres églises et convaincre les fidèles de l'autorité de l'Église. Nicolas V insistait sur la nécessité d'une croix latine à trois longs bras dont on a gardé les plans grâce aux projets de Bramante rappelant celle de Pise (fig. 1, 8, 9). Le bras occidental devait être réservé au pape, aux cardinaux et à la cour nombreuse, le maître-autel placé à la frontière entre le bras occidental et la croisée, près de la tombe de saint Pierre (dont Manetti, étrangement ne parle pas) à environ 50 m de l'abside et du trône pontifical. Dans les paiements mais aussi dans la description de Manetti et sur la médaille de Paul II, ce bras est appelé « *tribuna* », un terme qui englobe donc tout l'espace où se déroulent les principales fonctions sacrées. Seul l'allemand Nikolaus Muffel parle dans sa description du transport des colonnes géantes pour le chœur, qu'il confond, habitué aux églises allemandes, avec le bras occidental¹⁴. Le tombeau de saint Pierre et le chœur des chanoines qui devaient probablement être situés dans un des deux bras latéraux de la croisée sur le modèle de Saint-Jean de Latran, ne sont même pas mentionnés par Manetti¹⁵.

Comme à Pise et dans les basiliques de Brunelleschi, la nouvelle croisée devait servir de chapelle majeure. Tout l'espace devant le maître-autel, quoique beaucoup plus étroit que dans la cathédrale de Florence, devait être

libre pour le théâtre sacré des grandes cérémonies, sans obstacle à la vue des fidèles. Manetti ne se lasse pas, en effet, de faire l'éloge de la beauté, de la luminosité et visibilité de l'intérieur. Vu de la nef « le temple entier apparaissait libre à tous les regards »¹⁶. Le trône élevé devait permettre au pape « d'être vu lui-même par tous ceux qui l'entourent, et qu'il voit en même temps tous ceux qui sont debout et assis »¹⁷. « La gloire de Dieu doit devenir visible à tous les contemplateurs »¹⁸. Nicolas V suivait donc la tendance florentine qui intégrait les fidèles au culte mais il se sentait aussi le successeur des empereurs et l'exprima dans les immenses murs de brique mesurant jusqu'à plus de 9 m de large, dans la coupole circulaire sans tambour et dans les deux bras latéraux. Comme dans les salles thermales, leurs voûtes à croisée devaient être soutenues, probablement à nouveau sur les conseils d'Alberti, par des colonnes d'un ordre géant.

Jules II et ses premiers projets pour la reconstruction de Saint-Pierre

Le projet de Nicolas V s'arrêta au début du bras occidental et le chœur capitulaire était encore dans la nef, quand Alexandre VI fit construire en face un grand orgue. Déjà avant 1480, Sixte IV avait ajouté à la nef extérieure gauche une chapelle de chœur qui fut peu fréquentée et fit office de sa chapelle sépulcrale¹⁹. Une telle combinaison avait été réalisée à Saint-Jean de Latran où le chœur des chanoines était placé autour de la tombe de Martin V avec la plaque de Donatello.

Le projet de Nicolas V fut déterminant pour les deux églises les plus importantes et innovantes de la seconde moitié du ^{xv}^e siècle romain : l'église augustiniennne de Santa Maria del Popolo que Sixte IV, déjà général et réformateur des franciscains, reconstruisit à partir de 1473 et fit adapter aux messes papales annuelles, culmine dans la croisée et dans le maître-autel placé au début du chœur de façon à ce que l'espace sous la coupole soit à la disposition du culte²⁰ (pl. XVI). Pour la première fois à Rome, mais comme cela était déjà le cas dans la cathédrale de Sienne, les stalles des moines furent déplacées dans le long bras du chœur derrière le maître-autel, tan-

dis que lors des messes papales annuelles, la chapelle papale devait se contenter du transept.

Jules II, le neveu de Sixte IV, insatisfait de cette solution peu digne, chargea, en 1505, Bramante de déplacer le chœur des moines dans le bras droit du transept comme l'avait probablement prévu Nicolas V pour le chapitre de Saint-Pierre et de transformer le bras derrière la croisée (où se trouvait le mausolée d'Ascanio Sforza) en chapelle papale. Il est probable que le trône papal devait être placé sur les gradins de l'abside, comme dans le projet de Nicolas V pour Saint-Pierre. Tandis que les tombes jumelles d'Ascanio et de Jérôme Basso della Rovere, le cousin du pape, furent placées sous la voûte centrale et éclairées par les serliennes des deux fenêtres, la *tribuna* papale devait être visible de toute la nef et bien illuminée par un caisson ouvert de la voûte en berceau qui précède la tribune et correspondait à celui surplombant le maître-autel.

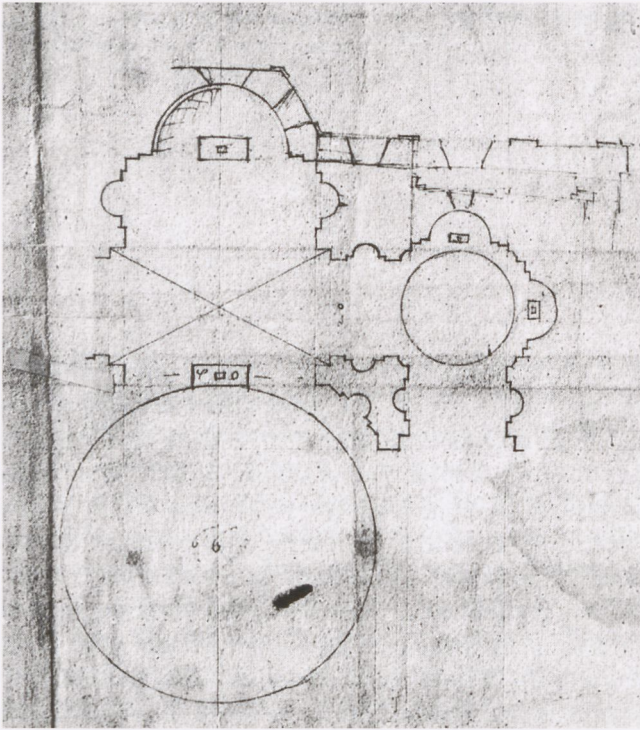
Le premier projet du nouveau Saint-Pierre précédait celui de Santa Maria del Popolo d'environ six mois et était infiniment plus grandiose²¹. À la mort de Nicolas V (en 1455), le bras occidental s'élevait à environ 10 m, tandis que les fondations des bras latéraux étaient à peine commencées. Les efforts de ses successeurs au XV^e siècle ne suffirent pas à terminer le bras oriental pour les années saintes 1475 et 1500. Selon Egidio da Viterbo, proche de Jules II, fameux théologien et général augustinien, que Léon X nomma cardinal en 1517, Dieu avait ordonné à Sixte IV de laisser à l'un de ses neveux le soin de continuer la construction de Saint-Pierre²². Ce récit fut confirmé par Jules II qui, dans une bulle de février 1507, dit que depuis le jour où il fut nommé cardinal il avait rêvé de reconstruire la basilique où son oncle avait construit sa chapelle funéraire : « Depuis le jour que notre prédécesseur et oncle par les liens du sang, le pape Sixte IV nous a nommé cardinal, nous avons envisagé, dès que l'occasion s'en présenterait, de réformer, amplifier et rénover dans sa structure architecturale la basilique nommée précédemment, dans laquelle Sixte sus-nommé a fait construire une chapelle somptueuse »²³. Déjà alors il aurait pu espérer suivre l'exemple de Sixte IV et combiner son propre mausolée avec le chœur de la

6. Bramante et Antonio di Pellegrino, projet pour Saint-Pierre (Florence, GDSU 3 A recto), détail.
7. Reconstruction hypothétique du dessin GDSU 1 A de Bramante avec l'autel majeur et la Capella Iulia (P. Föllbach pour Frommel).
8. Bramante, projet pour Saint-Pierre (Florence, GDSU 7945 A verso).

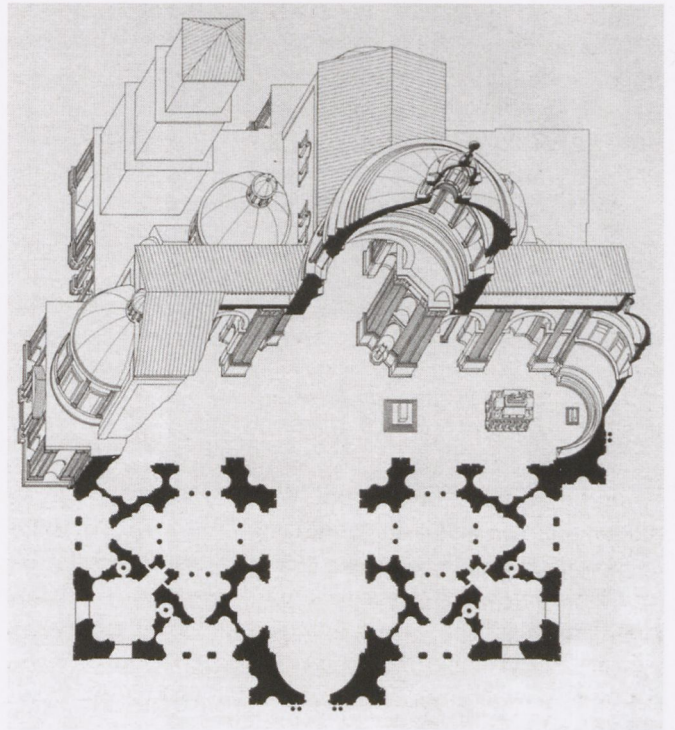
nouvelle basilique. Toujours dans sa bulle, Jules II raconte avoir commencé la basilique pour pouvoir y entrer avec ses frères cardinaux et y célébrer les messes et les vêpres en louange à dieu, mais contrairement au biographe de Nicolas V il ne parle pas des fidèles : « Et la chapelle, dans laquelle seront célébrées des messes et des vêpres par nous ou par nos suppléants ou par un successeur, après l'entrée avec les frères, les cardinaux de la Sainte Église romaine, on louera sa majesté suprême selon le vœu de notre cœur par des bénédictions et des actions de grâce »²⁴.

Le 21 décembre de l'année 1507 Egidio prêche en présence de Jules II dans la basilique partiellement en ruine et parle pour la première fois des ambitions du pape : « Tu as eu la grandeur d'âme de rénover la construction de Saint-Pierre et de l'échelonner vers le ciel par une architecture merveilleuse, tu as laissé à ceux qui arrivent un monument éternel de la grandeur de ton esprit et la magnificence de ta foi et tu donneras à tes neveux et tes successeurs la certitude de qui était Jules »²⁵. Les neveux et non les fidèles doivent donc se souvenir de la grandeur de Jules II – de Jules II et non du Christ ou de saint Pierre.

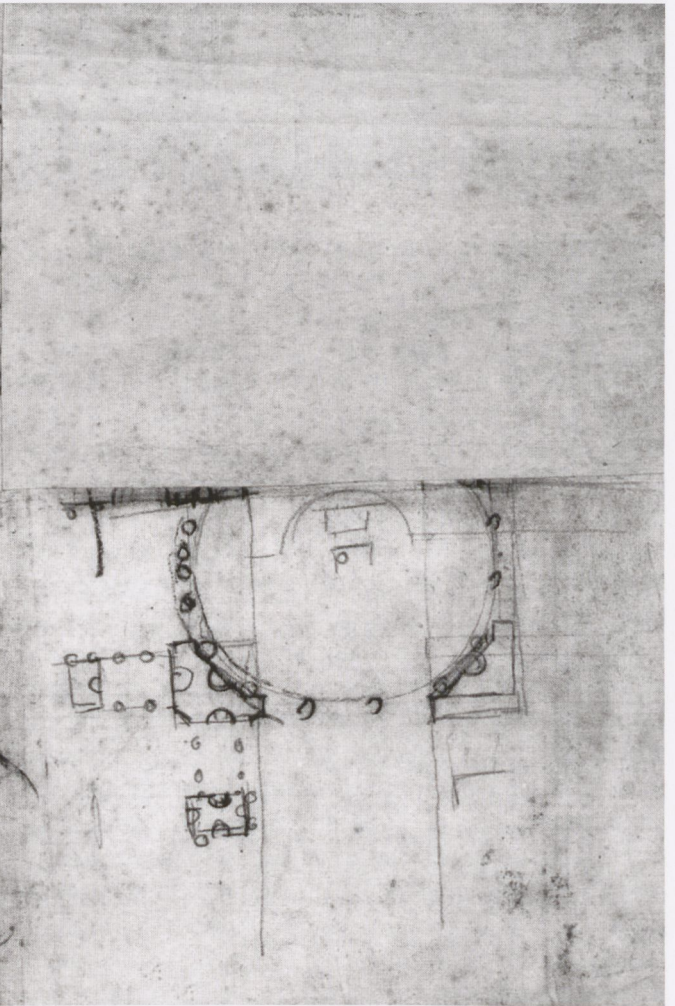
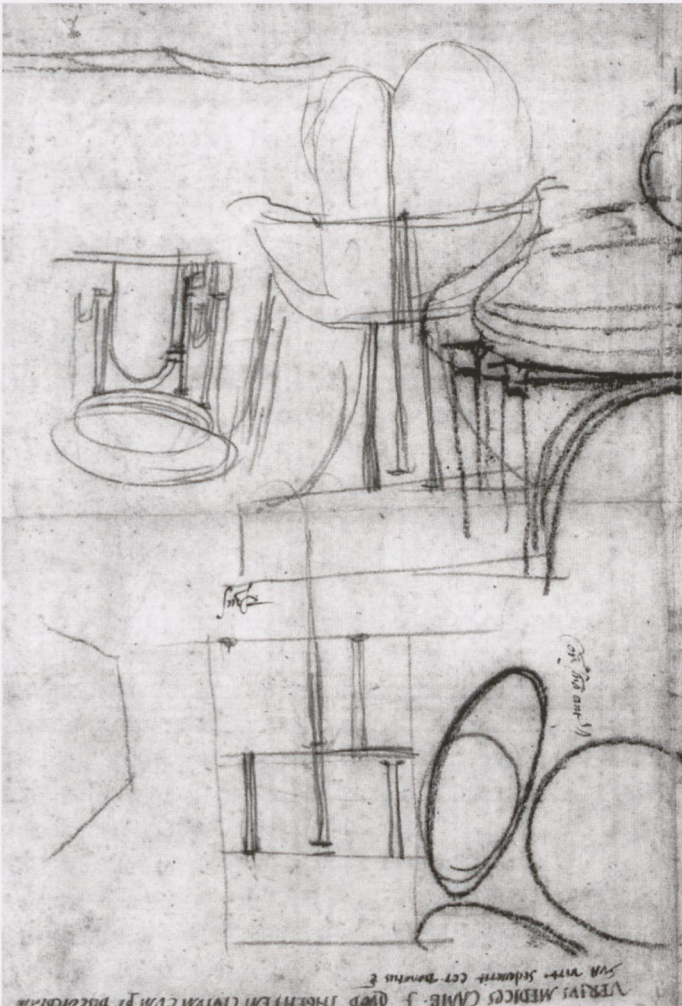
Le premier projet de Bramante pour Saint-Pierre remonte probablement à mars 1505, quand Michel-Ange à son tour commença le sien pour le tombeau (fig. 6)²⁶. Comme Rossellino se concentrant sur le *presbyterium*, il élargit le diamètre de la coupole de 23,45 à 38,68 m, environ 3,70 m de plus que la coupole de Florence. Il ouvrit en outre les murs des bras de la croix sur les chapelles d'angle d'un *quincunx* que l'on trouve déjà dans sa période milanaise, qui dérive d'une typologie byzantine supposée du temple antique et crée un espace hiérarchiquement rayonnant. Le *quincunx* ne serait pas resté dans les projets successifs et sur la médaille de fondation, si Jules II n'avait pas été convaincu d'une telle disposition, même si elle n'avait aucun rapport avec la tradition des basiliques papales. Alors que Bramante, comme il semble, devait intégrer dans le bras occidental les murs de Rossellino, le maître-autel devait se trouver au début du bras occidental et le tombeau de Pierre au centre de la coupole. Le bras occidental était réservé à la chapelle



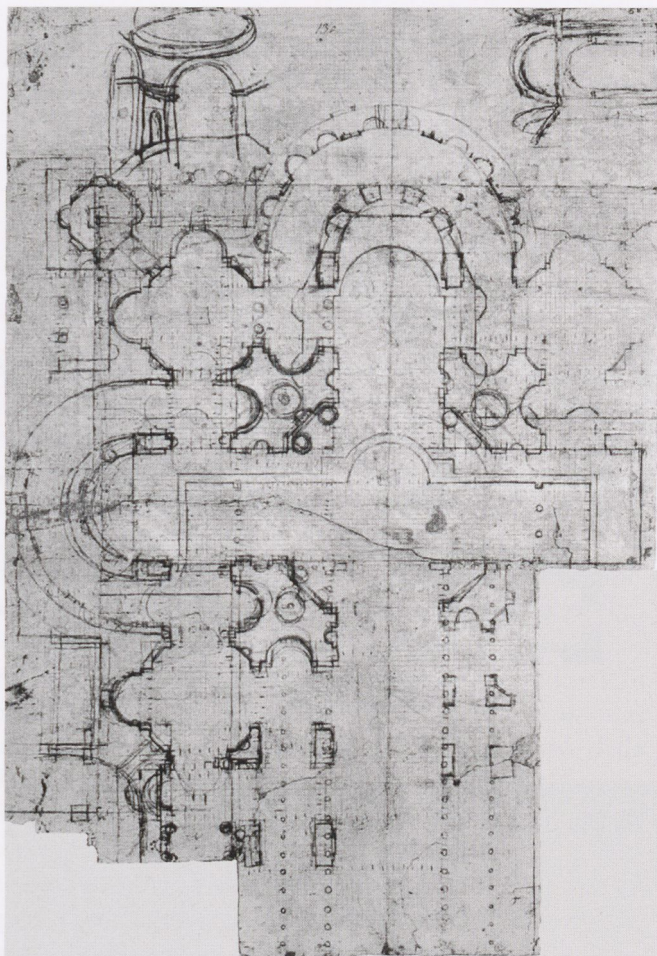
6



7



8



9. Bramante, projet pour Saint-Pierre
(Florence, GDSU 20 A recto).

funéraire du pape et pourvu d'un autel plus petit et de stalles pour les chanoines. En mars 1505 le tombeau devait encore être placé dans une large niche devant l'abside. Comme à Santa Maria del Popolo et dans les projets successifs de Jules II pour Saint-Pierre, le trône papal devait probablement être à gauche du maître-autel, devant le pilier sud-ouest de la coupole. Au verso de la feuille, Bramante prépare, en six étapes, le projet du recto. Continuant le transept de Nicolas V, il substitue les colonnes paléochrétiennes de la nef, que le Saint Père voulait conserver, par des piliers devant lesquels il place des colonnes géantes qui devaient soutenir des voûtes à croisée, comme dans le transept de Nicolas V. Après plusieurs tentatives pour agrandir la croisée, Bramante en vient à l'idée qui fera date, c'est-à-dire isoler les piliers de la coupole. Ce n'est que dans la dernière esquisse que le système du *quincunx* prend naissance. Dans cette première phase du projet, alors que la nouvelle basilique devait être reliée par l'antique *atrium* à la *loggia* de bénédiction de Pie II, il était difficile d'élargir la nef au-delà des dimensions de l'ancienne basilique. Quelques semaines plus tard Bramante substitua ce projet expérimental et non encore complètement résolu,

par le fameux plan sur parchemin (fig. 1, 7)²⁷. Se libérant de l'abside de Nicolas V et prolongeant les bras d'une profondeur de deux travées, il pouvait renoncer à une nef et créer une *quincunx* parfaitement centralisée. Il plaçait encore l'autel majeur sous l'arc du bras occidental et, en élargissant le diamètre de la coupole ultérieurement, pouvait faire coïncider l'autel avec le tombeau de l'apôtre. Le bras occidental suffisait, soit pour accueillir le chœur du chapitre dans l'abside, soit pour un tombeau libre en avant de l'abside, quoique le plan de parchemin n'était pas nécessairement la conséquence du projet pour le tombeau libre. Dans les premières semaines d'avril, Michel-Ange réussit à convaincre le pape avec ce projet de tombeau. Avec plus de 40 statues, il devait rivaliser avec le mausolée d'Halicarnasse et dépasser ceux de tous les princes chrétiens.

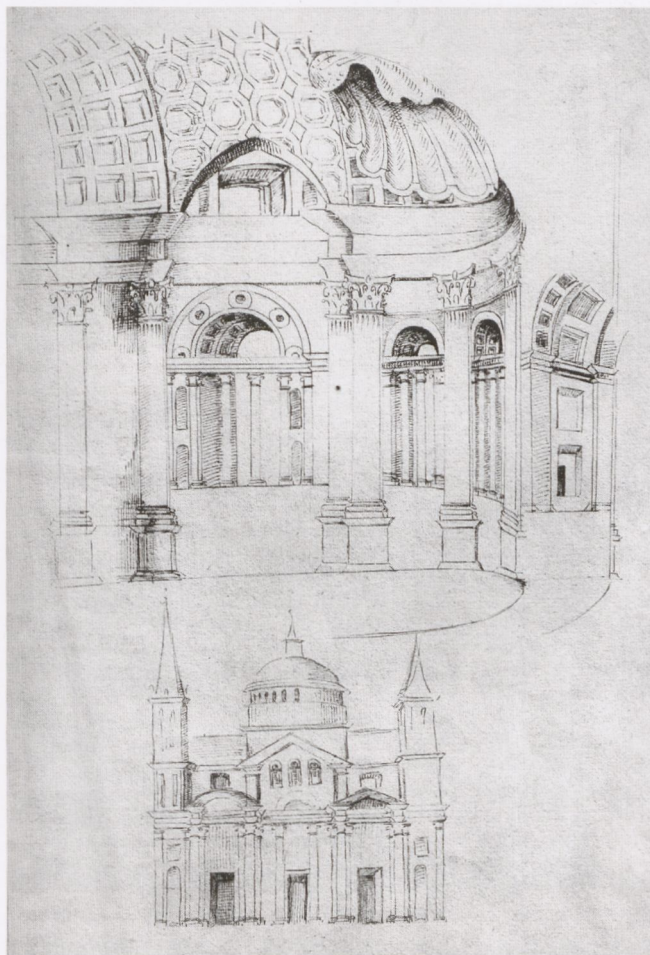
Les fragiles piliers du plan sur parchemin provoquèrent la contre-proposition analogue mais plus solide de Giuliano da Sangallo dans son projet GDSU 8 A recto et il semble que même Bramante n'était pas satisfait de la position excentrée de l'autel majeur²⁸. Dans le projet successif GDSU 7945 A recto de Bramante qui ressemble à celui représenté sur la médaille de fondation²⁹, le diamètre de la coupole ainsi que les piliers sont encore agrandis. L'autel, maintenant au centre, est entouré d'une colonnade circulaire qui le sépare des fidèles dont le rôle secondaire apparaîtra dans la bulle de 1507. Au verso, Bramante esquisse l'abside de l'ancienne basilique et indique la position centrale du tombeau et de l'autel (fig. 8). C'est probablement seulement dans un second temps qu'il le déplace légèrement vers l'ouest, certainement afin de réserver le centre au célébrant. Au même moment il ajoute un corps longitudinal bien plus large que celui de l'ancienne basilique et insère ses colonnes entre les larges piliers. Le pape avait probablement demandé que l'on revienne à la typologie de l'ancien Saint-Pierre et à l'intégration de ses éléments les plus précieux. Bramante reprend la colonnade circulaire et dans une des esquisses, fait arriver les colonnes jusqu'au tambour en leur donnant un diamètre d'environ 4 m. Avec une grande précision, il reprend ces idées mégalomanes sur le dessin GDSU 20 A, où il combine le *quincunx*

10. Copiste anonyme de Bramante,
projet pour le chœur et l'extérieur de
Saint-Pierre (Florence, GDSU 5 A recto).

à un corps longitudinal de trois travées sans leur accorder plus d'intérêt qu'au paravant³⁰ (fig. 9). Dans diverses étapes ultérieures il renforce les piliers de la coupole, en introduisant des déambulatoires comme supports robustes. Ce motif inspiré de Saint-Laurent de Milan et de la cathédrale milanaise, comme le montre le dessin du GDSU 8 A verso³¹, aurait sensiblement assombri l'éclairage du tombeau. Ce défaut fonctionnel et un calcul détaillé du coût d'un tel projet, ont dû constituer les raisons qui ont contraint Bramante à revenir aux dimensions du projet de Nicolas V et à renoncer, non seulement au *quincunx* qui lui était cher, mais aussi aux déambulatoires et aux nefs externes. Bramante s'occupe déjà de cette réduction dans la partie gauche du dessin GDSU 20 A (fig. 20).

Le projet d'exécution de Bramante de 1505/1506 et sa préparation

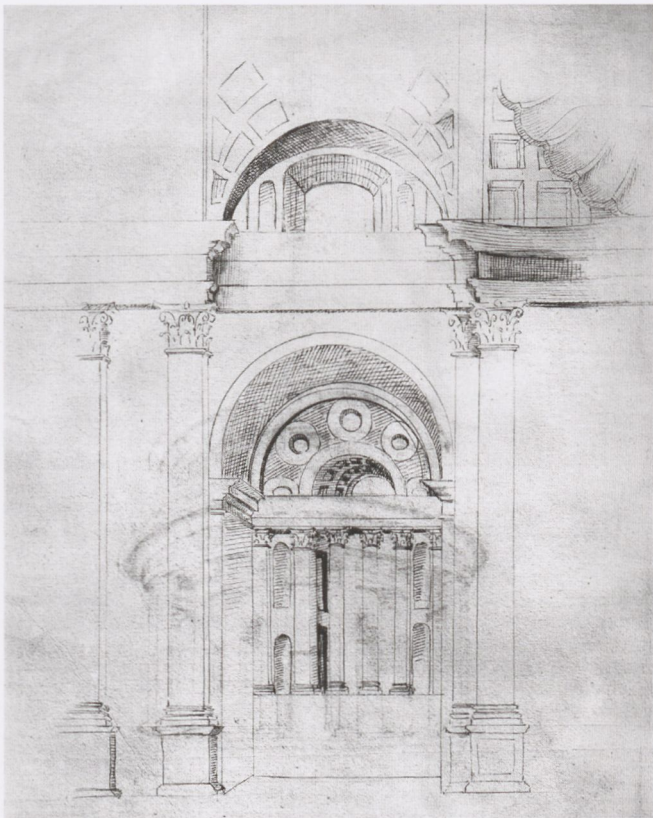
Un groupe de dessins et de copies des originaux de Bramante permettent de suivre certaines étapes de cette dernière phase du projet qui précède le début de la construction en avril 1506, et ce n'est pas un hasard si la plus grande partie est consacrée au bras du chœur. Avant de fixer définitivement le système de la nef et du transept, Bramante devait intégrer les murs de Nicolas V et quand, peu de temps avant le début des travaux, il dessinait l'intérieur du chœur, il avait déjà trouvé une solution pour ce problème³² (fig. 10). Partant de la largeur de la vieille nef et du chœur de Nicolas V de 105 *palmi* romains ou 40 *braccia* florentines comme dans les précédents projets, il conféra le double à la hauteur à la nef. Avant que le pavement soit rehaussé sous Paul III, la hauteur de la nef nouvelle était de 216 p., un peu plus que le rapport exact de 1/2 aurait demandé. La différence de 6 p. (1,34 m) correspondait approximativement à la surélévation de 7,25 p. de la voûte en berceau, que Bramante ajouta pour ne pas cacher le départ de la voûte hémicylindrique par la corniche saillante de l'ordre ; probablement voulut-il aussi compenser la perte de hauteur de la nef causée par les effets d'optique et se rapprocher du rapport 1/2. La hauteur de l'entablement



corinthien de 27 p. est distribuée également entre architrave, frise et corniche, chacune haute de 9 p., les trois quarts de l'épaisseur des pilastres de 12 p. Le rapport exact des pilastres n'est pas clair, mais sur les dessins du GDSU 4 A et 5 A recto, la hauteur des piédestaux correspond à un peu moins de deux largeurs de pilastre donc à environ 20 p. ; il semble donc que Bramante ait pensé à un rapport d'environ 1/9 pour les pilastres.

Comparée à la dernière version du dessin GDSU 20 A, la dimension des piliers et probablement aussi le diamètre de la coupole, sont réduits³³. Sur le dessin GDSU 5 A des pilastres simples flanquent les trois fenêtres de l'abside semi-circulaire qui sont plus petites que les fenêtres latérales et reliées par un étroit corridor coupé au centre du mur qui devait permettre aux chantres de la *capella Iulia* l'accès à cette sorte de galerie. Les fenêtres commencent sur une zone dépouillée d'une hauteur d'environ 43 p. (9,61 m) qui se termine au niveau des bases de l'ordre. Selon les relevés successifs, ce mur, probablement de l'époque de Nicolas V, avait une profondeur de 27 p. (6,03 m) dans les intrados des fenêtres et pouvait atteindre plus de 10 m (fig. 11, 12) dans la zone des piliers.

Les intrados des fenêtres sont encore plus simples que



11. Copiste anonyme de Bramante, projet pour le chœur et l'extérieur de Saint-Pierre (Florence, GDSU 4 A verso).

ceux réalisés. Leurs angles internes et externes sont renforcés par des lésènes qui font partie d'une colonnade et sont dotées de ressauts dans l'entablement, qui font partie de la colonnade. La colonnade devait être fermée par des vitraux et se poursuivre dans les doubleaux à caissons des voûtes en berceau, elles aussi à caissons. Les simples pilastres géants de l'extérieur sont plus hauts et s'élèvent sur des piédestaux de hauteur presque identique à ceux de l'intérieur. L'abside est suffisamment grande pour accueillir l'autel et les bancs du chapitre, tandis que le tombeau isolé de Michel-Ange, large de 47 p., aurait été flanqué des arcatures des fenêtres latérales larges de 60 p.

Dans l'angle droit du pilier de la coupole, le copiste répète le tracé d'une correction éclairante³⁴. Il semble qu'à l'origine Bramante ait dessiné le pilastre droit plus près de la gauche comme s'il pensait encore à des pilastres jumelés semblables à ceux du plan sur parchemin (fig. 7) et du dessin GDSU 7945 A recto. C'est seulement dans un second temps qu'il élargit la distance entre les deux pilastres et prolonge la saillie de l'entablement vers la droite. Pour cette raison, il devait déplacer les piliers de la coupole légèrement vers l'est, tandis que la voûte en berceau à caisson correspond déjà au pilier élargi. À cause du déplacement du pilastre, il n'y avait plus de place pour le pilier gauche de la fenêtre adjacente, qu'il semble déjà avoir commencé à dessiner avant la correction.

Sur le dessin GDSU 4 A verso, Bramante élabore ce parti (fig. 11). Les pilastres sont suffisamment écartés pour accueillir des niches dans l'espace intermédiaire (comme dans le chœur réalisé). Le pilier à gauche de la fenêtre trouve sa place, mais il monte du pavement et se poursuit dans l'archivolte de l'arc. La colonnade et les arcs des fenêtres se situent sur un plan de mur plus profond que dans le dessin GDSU 5 A, et le système des voûtes au-dessus des fenêtres avec la lunette semi-circulaire a connu des transformations.

L'esquisse de la perspective extérieure de Saint-Pierre, dans la partie inférieure du dessin GDSU 5 A recto, a dû être aussi copiée d'après un dessin contemporain de Bramante (fig. 10). Ce n'est pas une façade comparable à celle de l'église paroissiale de Roccaverano mais c'est une organisation de trois volumes qui, comme sur la médaille de fondation, correspondent aux trois vaisseaux. C'est seulement plus tard que le corps longitudinal fut élargi à cinq vaisseaux. La perspective, le point de vue et la composition hiérarchique rappellent la médaille de fondation bien que le vaisseau central et les vaisseaux latéraux soient plus hauts, la coupole repoussée en arrière et l'ordre de 9 *palmi* substitué par un ordre colossal. Les bras du transept sont plus courts et devaient probablement être identiques aux bras du chœur et pas encore ouverts sur des ailes externes de la nef. Les fenêtres du transept qui ressemblent à celles de la voûte du chœur, sur la partie haute du dessin, ont dû être prévues aussi pour le vaisseau central. Sur une zone dépouillée, le tambour s'ouvre par de nombreuses fenêtres à arcades nues, sans être articulées par un ordre, et la coupole en gradins culmine dans une lanterne à haute flèche.

L'ordre simple des clochers avec des pilastres séparés par de hautes niches devait probablement se prolonger sur les flancs latéraux du corps longitudinal. Les portes latérales de la façade sont flanquées sur chaque côté par trois colonnes avec un entablement en saillie. Le trait indique qu'il s'agit d'un portique ouvert dont les dimensions auraient correspondu à celles de l'ancien *pronaos*. Il semble que les larges entrecolonnements soient soutenus par des arcs de décharge cachés dans les frontons triangulaires ou arrondis. L'entablement de la large travée centra-

12. Bramante, projet pour l'abside de Saint-Pierre (Florence, GDSU 43 A verso).
13. Bramante, projet pour l'abside de Saint-Pierre (Florence, GDSU 43 A recto).

le est aussi soutenu par deux colonnes rondes dans le prolongement de celles quadrangulaires et, dans le plus large entrecolonnement central, est esquissé un arc de décharge. Les colonnes rondes continuent dans les piliers massifs d'un second étage avec un large fronton triangulaire aux angles saillants mais sans corniche inférieure. Il n'y a pas encore de loge de bénédiction et les trois serliennes protégées par le fronton devaient probablement projeter la lumière diagonalement dans le vaisseau central. Les frontons latéraux semblent cacher des voûtes en pendentifs qui peut-être devaient couvrir les travées latérales d'un *vestibulum* comme ceux du baptistère de Latran, de Santa Costanza et dans le projet GDSU 875 A de Bramante pour SS. Celso e Giuliano³⁵. Ces exèdres auraient été creusés dans les côtés des clochers. Les clochers sur base carrée se seraient étendus au-delà du corps longitudinal et celui de droite semble être calculé pour accueillir le début de la Scala Regia.

Les esquisses du GDSU 43 A doivent aussi avoir précédé le début des travaux (fig. 12, 13)³⁶. La calligraphie, élégante et professionnelle, semble être celle de Bramante et se distingue de celle plus maladroite et encore peu mûre des dessins contemporains d'Antonio da Sangallo le Jeune, à qui le dessin était jusqu'à présent attribué. En 1505/1506, il était âgé de seulement 20 ans et n'était vraisemblablement pas capable de telles inventions. C'est seulement dans les années 1509-1513, quand il devint l'assistant de Bramante, qu'il réussit si parfaitement à imiter la calligraphie de son maître que certains dessins de celui-ci pouvaient lui être attribués. Le dessin ne ressemble ni à une copie ni au plan du chœur GDSU 44 A dessiné par Sangallo vers 1514, lequel n'avait alors aucune raison de copier une telle esquisse dépassée³⁷.

Comme sur le dessin GDSU 5 A, Bramante part, dans la petite esquisse en bas à droite du recto, de l'intérieur de l'abside articulée de pilastres seuls et de fenêtres latérales qui sont légèrement plus larges, comprises dans de profondes arcades. Leurs intrados sont articulés par trois lésènes et des niches. À chaque pilastre géant de l'intérieur de l'abside correspondent quatre pilastres externes et sont donc plus nombreux que les semi-piliers polygonaux de Nicolas V. Les deux pilastres centraux de



14. Maarten van Heemskerck, intérieur du chœur de Saint-Pierre vers 1535 (Berlin, Kupferstichkabinett, Berliner Skizzenbücher II, fol. 52 r), détail.

15. Reconstruction hypothétique du projet de Bramante pour Saint-Pierre de 1507-1513 (Föllbach pour Frommel).

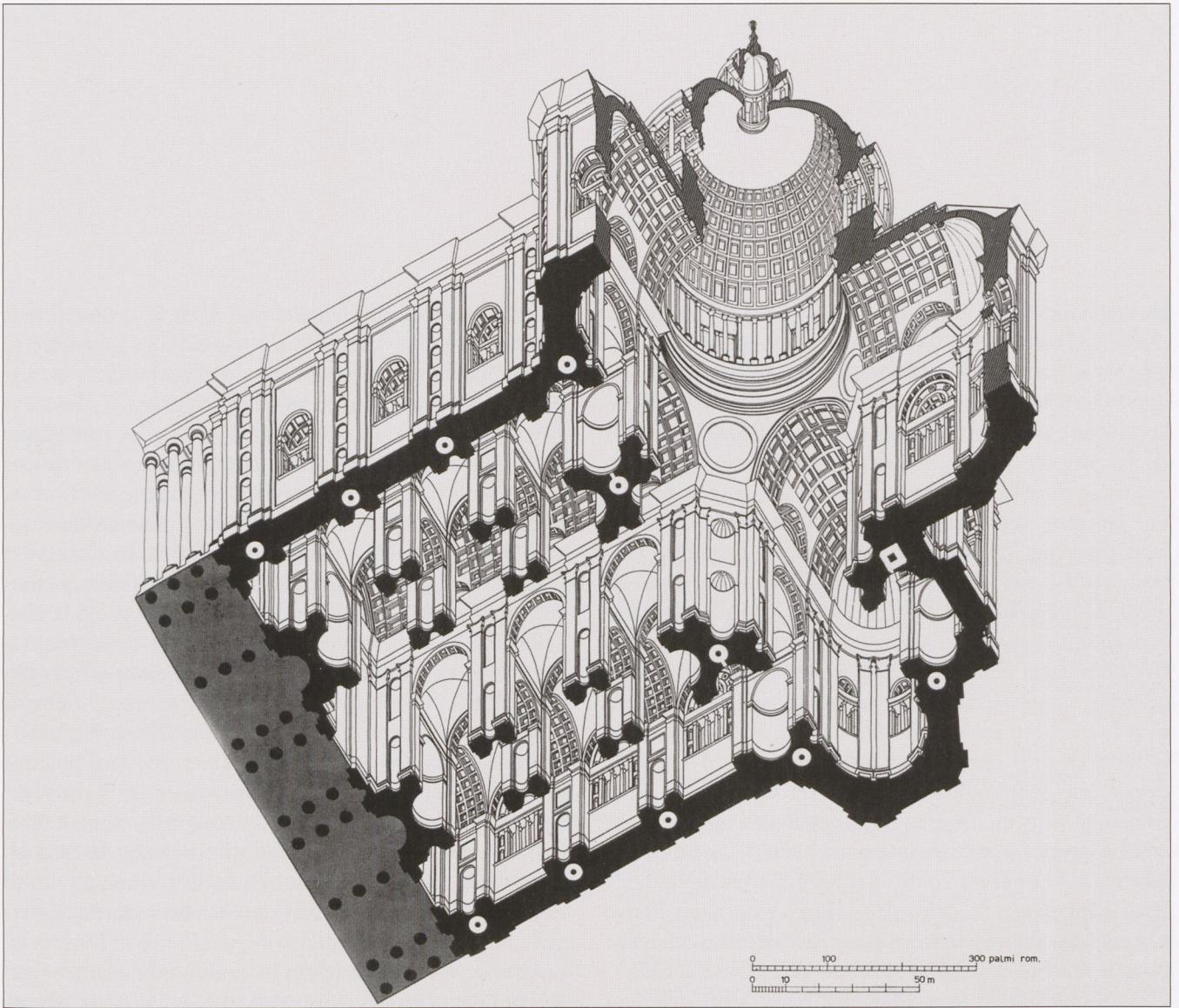
chaque pilier sont reliés par un angle obtus et un pilastre plié joint le chœur au transept.

Sur le verso, Bramante modifie et complexifie le système pas à pas. Il redouble les pilastres intérieurs par des fûts qui ne sont larges que de 11,5 p. et distants de 3,75 p. – de légers écarts qui ne devaient pas tout de suite sauter aux yeux. Pour redoubler les pilastres, il devait réduire les trois fenêtres de l'abside de 30 à 20 p. et ramener leur petite colonnade à une seule colonne libre – autre incohérence dans le projet réalisé³⁸. Derrière la deuxième file de la petite colonnade, les étroites fenêtres s'agrandissent pourtant à 30 p., faisant en sorte que la largeur extérieure des cinq fenêtres reste identique. D'autres changements sont tout aussi percutants : à l'extérieur du chœur, Bramante s'oriente encore plus directement qu'avant vers le système de Nicolas V et articule chacun des quatre piliers de l'abside par deux pilastres (12 p.) sur dossierets (7 p.) Dans les deux larges

piliers centraux, les pilastres sont séparés par des niches ; dans les deux étroits piliers latéraux, ils sont au contraire joints par un angle obtus comme sur le recto de l'esquisse initiale. Des baies aveugles relient les pilastres fragmentés et les fenêtres. Ces trois plans du mur réduisent l'épaisseur des intrados des fenêtres et compensent légèrement la perte de lumière causée par le rétrécissement des étroites fenêtres. Un crescendo dynamique part des pilastres latéraux et culmine dans le rythme triomphant de la travée centrale, un système évidemment lié à celui tout aussi dynamique de la façade du dessin GDSU 5 A. En répétant au recto, en trois esquisses, cette solution, Bramante change encore quelque peu les dimensions de l'intrados (fig. 13). Il voulait probablement continuer le rythme triomphant sur l'extérieur du transept et sur les flancs externes du parcours triomphal par lequel Jules II voulait entrer dans la basilique (fig. 15). En 1506 encore, l'architecte pourrait avoir prévu un corps longitudinal de seulement trois nefs et bras du transept identiques au bras du chœur, comme sur l'esquisse GDSU 5 A qui correspondait aux dimensions du projet de Nicolas V³⁹.

Après avoir repris à l'automne 1505 les travaux à la loge des bénédictions de Pie II, qui devait devenir aussi large que la basilique et après avoir ajouté un troisième étage aux quatre premières travées, Bramante parle en juin 1507 de sa destruction « *secondo el nuovo disegno de la fabbrica de san pietro* »⁴⁰. Ce n'était certainement pas pour porter la nef à cinq travées – décision peu probable peu de temps après que le pape a réduit de façon drastique le projet – mais plutôt pour étendre la place Saint-Pierre jusqu'à la nouvelle basilique. Si la façade du projet d'avril 1506 aurait pu être encore semblable à l'esquisse GDSU 5 A, dans le *nuovo disegno* de 1507 elle devait s'ouvrir sur une loge des bénédictions. Pourtant, Albertini recommande encore en 1509/1510 de compléter la loge de Pie II qui se maintiendra jusqu'à Paul V. En mai 1507, Bramante était chargé de prolonger le Borgo Vecchio vers l'ouest, comme la via Alessandrina et de l'orienter sur l'obélisque, un pas important pour l'organisation cohérente des alentours de la basilique. Le tracé devait probablement longer le flanc gauche de la nef, tourner





autour des nouvelles absides et monter au Belvédère, ce qui exclut une nef large et longue, que l'on trouve dans les projets réalisés sous Léon X⁴¹. Évidemment le projet des années 1506/1507 concernait toute la basilique et non un seul « *coro provvisorio* »⁴².

Les travaux commencent en avril 1506 avec les deux piliers occidentaux de la coupole et du bras du chœur qui s'y rattache, et dans le premier contrat avec les maçons, on parle explicitement des fenêtres de la *tribuna* (pl. II, fig. 14, 15)⁴³. Les contrats ainsi que les dessins pour les chapiteaux du grand ordre remontent à l'été 1507⁴⁴. En 1509, on mit en œuvre les pierres de l'entablement et les hiéroglyphes de la frise. Ces derniers renvoyaient certainement à la personne de Jules II, mais furent ensuite éliminés⁴⁵. Les dessins de Bramante pour le cintre des arcs de la croisée et ceux de son assistant, Antonio di Pellegrino, pour les pendentifs pourraient

remonter à 1508⁴⁶, bien que les arcs fussent commencés seulement en 1510 sous la direction d'Antonio di Pellegrino et Antonio da Sangallo le Jeune. En novembre 1511, après la retraite de la désastreuse campagne militaire, le pape va à Saint-Pierre pour faire « *cavare doi altri fondamenti per lo edificio : per l'incontro alla porta dela sacrestia* », c'est-à-dire dans la zone du premier pilier méridional de la nef⁴⁷. C'est au plus tard à cette date, mais peut-être déjà dans le nouveau dessin de 1507, que la nef a été élargie de trois à cinq vaisseaux. Dans les années 1511/1512, en réfléchissant au poids que le squelette portant de la croisée pouvait soutenir, Bramante pourrait avoir esquissé les trois solutions pour l'intérieur de la coupole, « *tre modi p(er) santo petro* », copiés et annotés dans les années suivantes par Sangallo⁴⁸. En février 1512 Sigismondo dei Conti, qui connut plus que toute autre personne les projets du pape, note en effet : « quant à la

construction (de la coupole) c'est plutôt l'espoir que la réalité qui est à louer. Car elle croît seulement avec lenteur, non à cause des difficultés économiques, mais à cause des hésitations de Bramante auquel Jules a délégué la conduite »⁴⁹. Dans les trois solutions, il suit le modèle de la coupole hémisphérique à gradins du Panthéon esquissée dans la partie supérieure de la feuille et prévoit une lanterne, seules deux versions sont éclairées par un haut tambour. Dans la première et plus fastueuse version, celui-ci est articulé par une colonnade à entablement dont les douze colonnes rondes sont placées à l'avant des pilastres, tandis que dans la seconde version les colonnes sont éliminées. Le passage étroit devant les pilastres est protégé par une balustrade et l'entablement sous le tambour est réduit à l'astragale, frise décorée de festons et fine corniche. L'articulation de l'extérieur devait être semblable dans les deux versions et donc beaucoup plus modeste et moins coûteuse que le projet ensuite dessiné par Bramante pour Léon X – « *prima che morisse* » – et qui est connu par les gravures de Serlio⁵⁰. Pour l'année 1512 le *Liber Mandatorum* de Saint-Pierre n'enregistre aucun paiement pour les maçons, seulement pour le marbre destiné à l'intérieur de la Capella Iulia⁵¹. C'est seulement le 19 janvier 1513, deux jours avant sa mort, que Jules II confie dans la bulle de fondation de la chapelle Iulia ses intentions précises et il est caractéristique qu'en un tel moment il ne s'intéresse qu'à la chapelle mortuaire : « en dehors des murs solides et de marbre, en dehors d'une voûte très haute et ample, en dehors de nombreuses œuvres impérissables des peintres et des sculpteurs, en dehors d'un pavement orné de pierres de couleurs variées, en dehors des chasubles précieuses, pour que les louanges du Seigneur en tout futur dans la susmentionnée chapelle dédiée à la naissance de Sainte Marie, nommée Iulia et dans laquelle notre corps doit être inhumé après notre mort, soient célébrées de manière encore plus honorable et gracieuse, nous avons fait don de notre propre chef et non par la demande de l'archiprêtre et du chapitre ou par quelqu'un d'autre, mais par notre libre arbitre et par une certaine connaissance, aussi de douze chanteurs (de la *capella Iulia*) »⁵². Contrairement à la bulle de 1507, il ne parle pas du tombeau

de Saint-Pierre, du maître-autel, ni de la croisée, mais seulement de la chapelle du chœur où il veut être enterré. Les offices quotidiens du chapitre dans la chapelle Iulia, ainsi baptisée au plus tard en 1512⁵³, devaient être exemplaires pour le culte d'une église catholique dégradée dont une réforme, comprenant des édifices et des statuts, avait été confiée au concile de Latran. Jules II ne parle pas seulement des vêtements sacerdotaux ou des douze chantres mais aussi de l'architecture et de la décoration de la nouvelle chapelle et les qualités dont il fait l'éloge éclairent aussi son concept de la chapelle comme *Gesamtkunstwerk* : les murs de la chapelle recouverts de marbre, ses voûtes très hautes et très larges. Elle sera décorée de nombreuses peintures *diurne* qu'il aurait confiées selon toute probabilité à Raphaël – probablement des verrières figuratives des cinq fenêtres et des incrustations qui devaient orner les parois au-dessus et au-dessous d'elles. La sculpture serait représentée par les quarante figures du tombeau de Michel-Ange dont vingt prisonniers nus, le pavement devait ressembler à celui de tradition cosmatesque de la chapelle Sixtine et du Tempietto de San Pietro in Montorio. Le rite sacré avec ses suaves laudes divines chantées par des prêtres précieusement vêtus et des chantres virtuoses, devait être rehaussé par l'architecture grandiose et son décor splendide, une harmonie unique de religion et d'art, de sacré et de beau, de l'évocation de la vie éternelle et de la gloire séculaire qui rappelle la contemporaine chapelle Chigi de Raphaël.

À la mort de Jules II, la voûte du chœur n'était pas encore complète. Ses dernières volontés ne furent pas réalisées et le bras du chœur de Bramante jamais décoré. Son successeur Léon X abandonna tout de suite l'idée de chœur mausolée de son prédécesseur ; il désirait un projet beaucoup plus riche et grandiose. Bramante le convainquit de revenir au *quincunx* et aux déambulatoires, de prolonger la nef à cinq travées et d'ajouter de grandes chapelles latérales. Comme dans le projet de Nicolas V, le bras occidental devait faire partie de la chapelle papale, ceci jusqu'au siècle dernier⁵⁴. La distance énorme entre le maître-autel et le trône (environ 50 m) invitait à faire construire les sièges de la *quadratura* des

cardinaux plus près de l'autel – une intervention que certains papes firent entreprendre. Tant qu'une part de l'ancienne nef résista, le chapitre se réunissait dans la chapelle du chœur de Sixte IV. Maderno devait la reconstruire à l'endroit où elle restera jusqu'après la guerre, quand le chapitre put enfin se transférer dans le bras occidental, celui que lui avait destiné Jules II.

La basilique de Saint-Pierre qui fut, jusqu'à une époque récente le modèle d'innombrables églises, est donc avant tout le résultat des projets de Nicolas V et de Jules II. La croix latine avec croisée à coupole et trois longs bras remonte à Rossellino, celui de l'agrandissement de l'espace, du *quincunx* avec les piliers isolés de la coupole, les ordres géants de l'intérieur et de l'extérieur avec leur rythme triomphant à Bramante. Tandis que Nicolas V voulait conserver une grande partie de l'ancienne nef et suivait les prototypes de Brunelleschi et de l'Antiquité comme les salles thermales, Jules II et Bramante procédaient de manière plus audacieuse, innovante et monumentale en substituant le sanctuaire le plus vénéré de la chrétienté par des formes de l'architecture impériale.

Pendant l'élaboration des projets, Bramante changea la croix latine en un *quincunx* centralisé, considéré comme d'origine antique, sépara le tombeau de l'apôtre de l'autel et, selon Egidio, proposa même de déplacer le tombeau pour orienter l'axe de l'entrée sur l'obélisque de Jules César. Au début, Jules II laissa à Bramante la même liberté qu'à Michel-Ange au moment des projets pour le tombeau ou, trois ans plus tard, dans le programme pour la chapelle Sixtine et le fit aussi pour Raphaël lors du programme des *Stanze*, mais à la fin il obligea Bramante à respecter la tradition, les fonctions et les coûts. Jules II ne réussit pas à faire de Saint-Pierre un monument à sa gloire. Son tombeau et les messes pour le salut de son âme furent transférées à San Pietro in Vincoli et les grandes inscriptions de Saint-Pierre furent dédiées à ses successeurs. Seul un regard très attentif découvre aux angles de la corniche du grand ordre intérieur de petits glands, l'unique élément qui rappelle le fondateur. Même les papes les plus orgueilleux, comme Paul III, Paul V ou Urbain VIII, ne devaient pas tenter de dédier tout le bras

occidental à leur mémoire. Malgré tout cela Bramante réussit à faire continuer par ses successeurs son projet selon un concept qui correspondait largement à ses idées et le vaste espace sous la coupole est resté jusqu'à aujourd'hui le théâtre le plus grandiose du monde chrétien.

NOTES

¹ Sible de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilicae Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Città del Vaticano 1984 ; *Lo spazio e il culto Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal xv al xvi secolo*, dir. Jörg Stabenow, Venezia, 2006 ; *La Basilica di San Pietro in Vaticano – The Basilica of St. Peter in the Vatican*, dir. Antonio Pinelli, Modena, 2000 avec bibliographie ; *Sankt Peter in Rom 1506-2006 : Beiträge der internationalen Tagung vom 22.-25. Februar 2006 in Bonn*, dir. Georg Satzinger et Sebastian Schütze, Munich, 2008.

² *Studien zum St. Galler Klosterplan*, 2 vol., dir. Peter Ochsenbein et Karl Schmukli, Saint-Gall, 1962-2002 avec bibliographie.

³ *Il Duomo di Pisa – The cathedral of Pisa*, dir. Gianfranco Malafarina, Modena, 2007 avec bibliographie.

⁴ S. de Blaauw, « Innovazioni nello spazio di culto fra basso medioevo e Cinquecento: la perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata », in *Lo spazio e il culto*, op. cit., p. 38-49.

⁵ J. Stabenow, « Introduzione », in *Ibidem*, p. 10-11 avec bibliographie ; S. de Blaauw, « Innovazioni nello spazio di culto fra basso medioevo e cinquecento », op. cit., p. 38-49.

⁶ « *quod altare sancte Marie, et corum ... construantur suptus metam majorem et quod fiant gradi ad ipsum corum ex omnibus partibus per quos gentes ascendant et accedant ad Corum et ad Altare ejusdem episcopatus ... ita quod homines et gentes possint commode ire et intrare* » ; Edith Strucholz, *Die Choranlagen und Chorgestühle des Sienerer Doms*, Münster, 1995, p. 237.

⁷ Cristina Acidini, *Il Battistero e il Duomo di Firenze*, Milan, 1994 avec bibliographie.

⁸ « *venustus et honorabilis templum aliquo alio quod sit in partibus Tuscie* » ; Cesare Guasti, *Santa Maria del Fiore : la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'opera secolare e da quello di Stato*, Florence, 1887 ; Howard Saalman, *The cupola of Santa Maria del Fiore*, London, 1980 ; *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze/ Opera di Santa Maria del Fiore*, dir. Timothy Verdon, Firenze, 2001.

⁹ H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, London, 1993, p. 106-209, 338-379.

¹⁰ Angelo Turchini, « Rimini e il Tempio Malatestiano », in *Leon Battista Alberti e l'architettura, Catalogue de l'exposition de Mantoue, Casa di Mantegna 2006/07*, dir. Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo, Francesco Paolo Fiore, p. 266-281.

¹¹ Christoph Luitpold Frommel, « Sant'Andrea a Mantova: storia, ricostruzione, interpretazione », in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, op. cit., p. 148-169.

¹² S. de Blaauw, *Cultus et decor*, op. cit., p. 268-269.

¹³ C. L. Frommel, « Il San Pietro di Niccolò V », in *La Roma di Leon Battista Alberti: umanisti, architetti artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, dir. Francesco Paolo Fiore, Milan, 2005, p. 103-113 avec bibliographie.

¹⁴ C. L. Frommel, « San Pietro da Niccolò V al modello di Sangallo », in *Petros eni. Pietro è qui, Catalogue de l'exposition de la Cité du Vatican*, 2006, Cité du Vatican, 2006, p. 106.

¹⁵ S. de Blaauw, *Cultus et decor*, op. cit., p. 252-255.

¹⁶ « *totius templi spectaculum liberius apparebat* ». T. Magnuson, « Studies in roman quattrocento architecture », *Figura*, 9, 1958, p. 358.

¹⁷ « *ut et ipse ab omnibus circumstantibus videretur, ac pariter omnes stantes sedentesque videret* », *Ibidem*.

¹⁸ « *divinae quoque gloriae specimen cunctis devotiis conspensoribus demonstrarent* », *Ibidem*.

¹⁹ C. L. Frommel, « Chiese sepolcrali e cori-mausolei nell'architettura del Rinascimento romano », in *Demeures d'éternité : églises et chapelles funéraires aux XV^e et XVI^e siècles*, dir. Jean Guillaume, Paris, 2005, p. 73-98.

²⁰ Simonetta Valtieri, « L'architettura », in *Santa Maria del Popolo : storia e restauri*, dir. Ilaria Miarelli Mariani et Maria Richiello, Rome, 2009, p. 89-110 ; C. L. Frommel, « La nuova cappella maggiore », in *Santa Maria del Popolo*, op. cit., p. 383-410.

²¹ C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente », in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16, 1976, p. 93-94, doc. 21 ; réédité avec de nouveaux documents mais de nombreuses fautes d'orthographe in C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », in *San Pietro che non c'è : da Bramante a Sangallo il Giovane*, dir. Cristiano Tessari, Milano, 1996, p. 54-55, doc. 21 ; Franz Graf Wolff Metternich, Christoph Thoenes, *Die frühen St. Peter-Entwürfe*, Tübingen, 1987, p. 58-68 ; C. L. Frommel, « San Pietro », in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura, catalogue de l'exposition de Venezia, 31 mars-6 novembre 1994*, dir. Henry A. Millon, Vittorio Magnago Lampugnani, Milano, 1994, p. 400-405 ; H. Saalman, « Die Planung Neu St. Peters kritische Überlegungen zum Stand der Forschung », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 40, 1989, p. 124-125, 138 ; Jens Niebaum, « Bramante und der Neubau von St. Peter. Die Planungen vor dem Ausführungsprojekt », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 34, 2001-2002, p. 170-176 ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », in *Sankt Peter in Rom 1506-2006, Actes du congrès de Bonn, 22-25 février 2006*, dir. G. Satzinger et S. Schütze, Munich, 2008, p. 85-92 ; J. Niebaum, « Zur Planungs- und Baugeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513 », in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, op. cit., p. 49-54.

²² C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », op. cit., p. 89-90, doc. 8 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », op. cit., p. 51-52, doc. 8 ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », op. cit., p. 84-85.

²³ « *ex die qua ad cardinalatus honorem per ... Sixtum IIII papam predecessorem ac secundum carnem patrum nostrum assumpti fuimus semper mente gesserimus ut si quando daretur facultas praefatam basilicam in qua idem Sixtus predictus capellam opere satis sumptuosa construi et edificari fecit ... in suis structuris et edificijs reformare augere et ampliare* » ; C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », op.

cit., p. 97-98, doc. 54 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », op. cit., p. 58, doc. 54 ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », op. cit., p. 85.

²⁴ « *... et capellam ... in qua ... per nos et alios de mandato nostro ... ac successores nostros romanos pontefices canonice intrantes cum suis fratribus sancte romane ecclesie cardinalibus misse et vespere pontificales celebrentur et eiusdem altissimi maiestas iuxta eiusdem cordis nostri desiderium in gratiarum benedictionibus collaudetur ...* ». C. L. Frommel, « Die Peterskirche », op. cit., p. 98.

²⁵ « *ad divi Petri aedem instaurandam et miro aedificio in coelum usque tollendum animum iniecasti, reciturus posteris eternum monumentum magnitudinis animi, magnificentiae pietatis tuae, certioresque nepotes facturus quali quantunque fuerit Iulius* » ; C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », op. cit., p. 103, doc. 103 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », op. cit., p. 62, doc. 103 ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », op. cit., p. 85.

²⁶ F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, op. cit., p. 58-68 ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », op. cit., p. 85-92 avec bibliographie ; C. L. Frommel, « La tomba di Giulio II e gli inizi dell'architettura trionfante di Michelangelo », in *Michelangelo e il linguaggio dell'architettura, Actes du congrès Florence 30 janvier - 1 février 2009*, dir. Mauro Mussolin et Alessandro Nova (en cours de publication) avec bibl. ; C. L. Frommel, « Proposte per una revisione del Corpus dei disegni di Bramante », in *Opus incertum*, 2010, p. 38-55 (p. 40-41).

²⁷ F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, op. cit., p. 13-52 ; C. L. Frommel, « Progetto di presentazione della pianta per San Pietro », in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, op. cit., n. 282, p. 602 ; Arnaldo Bruschi, in *The drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, 2 vol., dir. C. L. Frommel et N. Adams, New York, Cambridge (Mass.), London, 2000, I, p. 64 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », op. cit., p. 58-59 avec bibl. ; J. Niebaum, « Bramante und der Neubau von St. Peter », op. cit., p. 118-143 avec bibl. ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », op. cit., p. 93-96.

²⁸ F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, op. cit., p. 69-73 ; C. L. Frommel, « San Pietro », op. cit., n. 287, p. 605 ; C. L. Frommel, « San Pietro da Niccolò V al modello di Sangallo », op. cit., p. 57-58 ; J. Niebaum, « Bramante und der Neubau von St. Peter », op. cit., p. 136-143 avec bibl. ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », op. cit., p. 93-96.

²⁹ F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, op. cit., p. 30-34, 94-99 ; C. L. Frommel, « Progetto di presentazione della pianta per San Pietro », op. cit., p. 602-604, n. 284, 287 ; J. Niebaum, « Bramante und der Neubau von St. Peter », op. cit., p. 106-118 avec bibl. ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », op. cit., p. 96-99.

³⁰ F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, op. cit., p. 81-94 ; C. L. Frommel, « San Pietro », op. cit., p. 608, n. 288 ; J. Niebaum, « Bramante und der Neubau von St. Peter », op. cit., p. 101-106 avec

bibl. ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », *op. cit.*, p. 96-99.

³¹ F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, *op. cit.*, p. 73-80 ; C. L. Frommel, « San Pietro », *op. cit.*, p. 605-606, n. 287 ; C. L. Frommel, « San Pietro da Niccolò V al modello di Sangallo », *op. cit.*, p. 57-58 ; J. Niebaum, « Bramante und der Neubau von St. Peter », *op. cit.*, p. 144-147 avec bibl. ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », *op. cit.*, p. 98-99.

³² F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, *op. cit.*, p. 112-130 ; C. L. Frommel, « San Pietro », *op. cit.*, p. 608, n. 292-293 ; J. Niebaum, « Zur Planungs- und Baugeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513 », *op. cit.*, p. 162-163 avec bibl. ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », *op. cit.*, p. 102-107 ; C. L. Frommel, « Proposte per una revisione del Corpus dei disegni di Bramante », *op. cit.*, p. 46-48.

³³ F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, *op. cit.*, tab. XI.

³⁴ Ce tracé ne peut avoir été copié sur le modèle de Bramante qui existait peut-être déjà en 1507 quand le pilier sud-oriental fut réalisé *iuxta formam modellij* et qui, selon Serlio et Panvinio, n'avait jamais été fini – probablement car en 1513/1514 il devait en changer une bonne partie (C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », *op. cit.*, p. 61, 91, doc. 9, 53 ; J. Niebaum, « Zur Planungs- und Baugeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513 », *op. cit.*, p. 56).

³⁵ C. L. Frommel, « Proposte per una revisione del Corpus dei disegni di Bramante », *op. cit.*, p. 48 ; C. L. Frommel, *Il Palazzo Alberini a Roma*, Rome, 2009, p. 35-43.

³⁶ F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, *op. cit.* ; C. L. Frommel, « San Pietro », in *Raffaello architetto*, dir. C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milan, 1984, p. 294 ; C. L. Frommel, « San Pietro », in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, *op. cit.*, p. 611, n. 298 ; A. Bruschi, in *The drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 76 ; J. Niebaum, « Zur Planungs- und Baugeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513 », *op. cit.*, p. 55-65 ; C. L. Frommel, « Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung », *op. cit.*, p. 101-102 ; C. L. Frommel, « Proposte per una revisione del Corpus dei disegni di Bramante », *op. cit.*, p. 43, 47-48.

³⁷ Cette hypothèse a été proposée par Hubertus Günther, « Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 33, 1982, p. 82 et par J. Niebaum, « Zur Planungs- und Baugeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513 », *op. cit.*, p. 57. Dans sa reconstruction à l'échelle (*Ibidem*, fig. 13) Niebaum ne part pas de l'épaisseur du mur de Nicolas V et obtient des piliers externes trop minces. Le rythme de l'articulation externe semble inspiré par l'église milanaise de Santa Maria presso San Celso ; Nicole Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. Der Kirchenbau und seine Innendekoration 1430-1563*, Worms, 1998, p. 46-50, 164-165.

³⁸ C. L. Frommel, « San Pietro », in *Raffaello architetto*, *op. cit.*, p. 249, 267.

³⁹ Cf. J. Niebaum, « Zur Planungs- und Baugeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513 », *op. cit.*, p. 76.

⁴⁰ C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 59-60, 263-268, doc. 63, 75 a ; C. L. Frommel, *Francesco del Borgo architetto di Pio II e Paolo II*, in C. L. Frommel, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*,

Firenze, 2006, p. 107-109.

⁴¹ C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 60, doc. 70 ; cf. J. Niebaum, « Zur Planungs- und Baugeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513 », *op. cit.*, p. 76-77.

⁴² A. Bruschi, « Problemi del S. Pietro bramantesco », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 1-10, 1983-87, p. 273-292 e in *San Pietro che non c'è*, *op. cit.*, p. 119-148 ; C. Thoenes, « I tre progetti di Bramante per S. Pietro », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 15-20, 1990-92, p. 154-155.

⁴³ C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », *op. cit.*, p. 93-94, doc. 21 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 80-81, doc. 21.

⁴⁴ C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », *op. cit.*, p. 63-65, 101-102, 104-106, 108, 111-112, doc. 86, 99, 121-123, 129-134, 165, 193, 200, 201, 204, 213, 215, 219 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 28, 61-70, doc. 86, 99, 111, 121-123, 129-134, 165, 193, 200, 201, 204, 213, 215, 219.

⁴⁵ C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », *op. cit.*, p. 66, 111-112, 114-117, doc. 197, 209, 212, 220, 221, 230, 234, 239, 242, 246, 255, 257, 273, 274, 277 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 28-30, 68-73, doc. 97, 209, 212, 220, 221, 230, 234, 239, 242, 246, 255, 257, 273, 274, 277.

⁴⁶ C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », *op. cit.*, p. 67-71, 114, 116, 119, 121, 122, 124, doc. 243, 263, 291, 304, 305, 309, 310, 336, 344, 366 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 28-33, 71, 72, 74, 75, 77, 79, doc. 243, 263, 291, 304, 305, 309, 310, 336, 344, 366.

⁴⁷ C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 78, doc. 357a.

⁴⁸ C. L. Frommel, « Proposte per una revisione del Corpus dei disegni di Bramante », *op. cit.*, p. 42-43.

⁴⁹ « ... cuius aedificii (della cupola) ... spes magis, quam res laudari poterat, lento enim admodum surgebat non inopia pecuniae, sed cunctatione Bramantis ... quem architectum tanto operi pontifex proposuerat ... » ; C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », *op. cit.*, p. 124, doc. 373 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 79, doc. 373.

⁵⁰ Sebastiano Serlio, *L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, éd. F. P. Fiore, Milan, 2001, vol. 1, p. 38-40.

⁵¹ C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », *op. cit.*, p. 124-125 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 79-80. Il est plus probable que le contre-pilier sud-occidental ait été commencé au printemps de 1513, alors que Bramante agrandissait le projet de la basilique pour Léon X, plutôt que lors de la période de stase (cf. J. Niebaum, « Zur Planungs- und Baugeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513 », *op. cit.*, p. 65-67, 80-81 avec la relecture plus précise des documents de la Fabrique de Saint-Pierre). Le responsable de ce pilier était Guelfo, protagoniste des maçons de la basilique. Après sa mort avant le 23 juillet 1514, Riniero da Pisa, *misuratore* de la Fabrique jusqu'à sa mort en 1517 (Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*,

Tübingen, 1986, p. 237, n. 149), mesura le pilier. Ce relevé est confirmé par Fra Giocondo qui n'était entré à la *Fabbrica* qu'après la mort de Jules II : *Per avere fatto* (il Guelfo) *el nuovo pilastro secondo la misura, fatta da maestro Rinieri, ed è provata da frate giocondo, insino al piano do terra* (C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », *op. cit.*, p. 128, doc. 388 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 82, doc. 388). Dans ce relevé le pilier est explicitement défini comme nouveau, tandis que le travail « *fatto sopra il secondo pilastro sopra terra* », peut-être le premier pilier du vaisseau commencé en septembre 1511, remonte « *a tempo di papa Julio* ». La liste de tous les travaux faits par Guelfo dans la basilique et des dettes qui correspondent dans le premier volume de la *Fabbricca* ne se base pas seulement sur le livre de Riniero da Pisa, aujourd'hui perdu, mais aussi « *secondo era relazione a parole* (di Riniero) ». Le 23 juillet 1514 le maçon Fermo da Caravaggio et le *computista* Francesco Magalotti répètent les mesures de façon encore plus détaillée. Le pilastre avait atteint le niveau de 6-7 1/3 p. (1,32 - 1,64 m) au-dessus des fondations. Après la mort de Bramante le 11 mars 1514, Fra Giocondo et Giuliano Leno avaient abandonné l'idée d'entourer aussi le chœur d'un déambulatoire et étaient en train d'ajouter au pilier sud-occidental la chapelle identifiée par Sangallo sur le GDSU 44 A comme étant l'œuvre de *fra giocondo*. Elle apparaît déjà vers 1515 sur le relevé du Codex Coner, où l'on reconnaît encore vaguement une correction de l'état précédent. Il ne semble pas que ces témoignages permettent d'émettre l'hypothèse d'un « troisième projet » de Jules II avec déambulatoire et nef à cinq vaisseaux.

⁵² C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », *op. cit.*, p. 126-127, doc. 382 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 80-81, doc. 382.

⁵³ « ... *jampridem maximam eiusdem basilicae mirae latitudinis, et altitudinis capellam testudineo opere fundavimus, fundatamque ad perfectum opus perducere summo studio quotidie procuramus. Et quoniam vel tanti operis magnitudini, vel nostrae posteritati parum contulisse videremur, nisi ecclesiam omnem perditis moribus deformatam, quantum in nobis esset, reformaremus, generale concilium in Lateranensi basilica celebrantes, locorum ac personarum omnium reformationem constituimus, ut ipsi apostolorum principi, cuius vicariatus curam gerimus, non minus ministrantium religione, ac santimonia, quam capellae ipsius dignitate, et elegantia ministraretur. Ipsi autem capellae, praeter solidos et marmoreos muros, praeter altissimum ac latissimum fornicem, praeter plurimos diuturnosque pictorum, et sculptorum labores, praeter pavimentum lapidibus vermiculatis sternendum, praeter preciosissimos sacerdotum ornatus, ut divinae laudes honestius, et suavius celebrentur, providere volentes, motu simili, non ad dilectorum filiorum archiepiscopi, et capituli dictae basilicae, vel cujusvis alterius nobis super hoc oblatae petitionis instantiam, sed de mera nostra liberalitate, et ex certa nostra scientia, ut de cetero perpetuis futuris temporibus in dicta capella sub invocatione Nativitatis Beatae Mariae, quae Julia nuncupatur, et in qua corpus nostrum, nobis vita functis, sepeliri volumus ... duodecim sint cantores etc.* » ; C. L. Frommel, « Die Peterskirche unter Papst Julius II », *op. cit.*, p. 124, doc. 371, 372 ; C. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti », *op. cit.*, p. 79, doc. 371, 372.

⁵⁴ Irving Lavin, « The Baldacchino. Borromini vs Bernini : Did Borromini forget himself ? », in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, *op. cit.*, p. 280-281, fig. 5, 9 ; S. Schütze, « Werke als Kalküle ihres Wirkungsanspruchs. Die Cathedra Petri und ihr Bedeutungswandel im konfessionellen Zeitalter », in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, *op. cit.*, fig. 22.