

LA COUR DU BELVÉDÈRE. 5 LE TEMPIETTO DE SAN PIETRO IN MONTORIO.

Donato Bramante. L'architecture impériale romaine et l'épaisseur murale. Mural et squelettique.

Après *La Grammaire de l'Antiquité*, Summerson ouvre son chapitre suivant, *La linguistique du XVI^e siècle*, par l'architecture de Bramante qu'il prétend libérée de la doctrine Vitruvienne. Elle ouvre de ces mots *L'Architecture de Michel-Ange* de James Ackerman: «là où les architectes précédents dessinaient leurs édifices, Bramante les sculptait»¹. Bramante entreprit d'inciser le mur, d'épaissir les renforts, de poser des arcades sur de puissants piliers, d'amplifier l'entablement d'une colonnade et de sa corniche, d'extraire du mur la colonne engagée. Il le fit à la façon du Colisée romain, un édifice qu'il regarda sans doute, malgré les trois étages d'arcades qui creusent sa façade, comme un véritable solide ovale, mural et squelettique à la fois [fig. 5.1].



fig. 5.1 Rome. Le Colisée



fig. 5.2 Bramante. Arcades sur colonnes. Palais de la Chancellerie. Rome. (1498-1513)

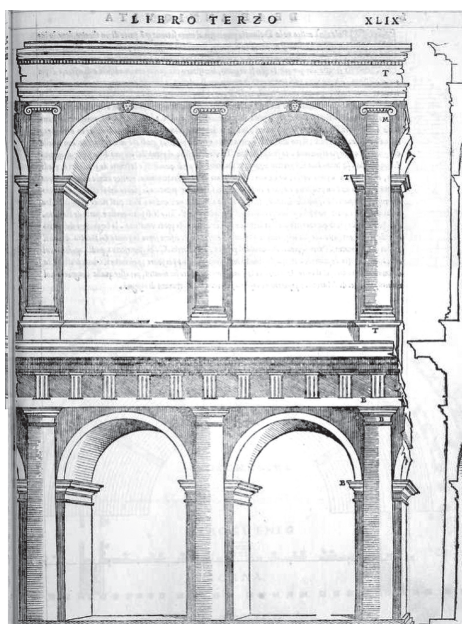


fig. 5.3 Sebastiano Serlio: arcades du théâtre de Marcellus à Rome

La muralité exemplaire des vestiges impériaux

Chassé de Milan en 1499 après la destitution des Sforza par les français, Bramante gagna Rome. Il n'était alors pas un jeune architecte en apprentissage, mais un homme de 55 ans, éprouvé par l'exil et, selon le témoignage de Vasari, subjugué par ce qu'il découvrait : « il s'en allait solitaire et pensif et, en peu de temps, il eut mesuré tous les édifices de la ville et de la campagne romaine »². Que cherchait-il aussi éperdument ? On ignore s'il se rendit à Rome avant cette date si bien qu'ayant surtout séjourné à Florence, Milan et Urbino, il put se passionner d'une Antiquité jusque-là insoupçonnée de lui : la Rome impériale des théâtres, des thermes et des cirques. Elle lui suggéra peut-être, après les arcades sur colonnes du palais de la Chancellerie (1498-1513) [fig. 5.2], cette muralité en relief autrement perspective que ne le sont un mur lisse ou des rangs de fines colonnes : « une pesanteur majestueuse » selon Murray³. En tout cas s'il y excella ce fut pour la gloire du pape Jules II (1503-1513).

Aujourd'hui, avec leurs arcades épaisses, la muralité du Colisée ou du théâtre de Marcellus questionne encore nos yeux comme ceux de Bramante : est-on devant un haut mur creusé, ou bien devant des arcades particulièrement massives [fig. 5.1, fig. 5.3, fig. 5.4] ? Est-ce mural ou squelettique ?

À la suite d'Alberti, la curiosité d'un architecte ne pouvait se désintéresser d'un tel mélange de trabéation et de muralité, d'arcade et de colonnade, de voûtes et de plates-bandes. Mandaté par Jules II, un pape désireux d'agrandir le palais épiscopal, d'aménager la cour du Belvédère (1505) et de préparer le chantier du nouveau Saint-Pierre (1506), Bramante trouva dans ces ruines les embellissements de la Nouvelle Rome dont rêvait son commanditaire. Il fit si bien que ces chantiers assurèrent simultanément sa réputation et celle de l'architecture romaine impériale. Sebastiano Serlio (1475-1554) lui reconnut qu'« avec l'aide et l'autorité que lui octroya le pape, on pourrait dire qu'il a ressuscité la véritable architecture, qui avait été oubliée depuis les Anciens,

1 James Sloss Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, Paris, Macula, 1991, p. 13.

2 Giorgio Vasari, *Vie des artistes*, Paris, Grasset, 2007, p. 205.

3 Peter Murray, *L'architecture de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1990, p. 117.

4 Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, op. cit., p. 12.

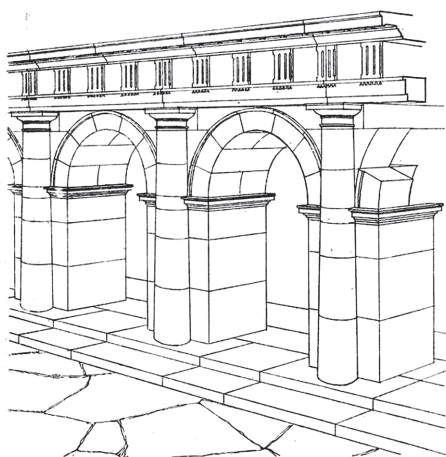


Fig. 13. — Arcs romains.

fig. 5.4 Arcades sur piliers. *L'Architecture*. Cours d'Anatole de Baudot (1916)

jusqu'à maintenant »⁴. Autrement dit Bramante en père d'une seconde Renaissance. Plus tard, enthousiaste, Palladio publia le *Tempietto* de Bramante (1502), parmi les planches d'antiques de ses *Quattro Libri* [...]: « Bramante a, le premier, rénové la belle et bonne architecture qui, depuis les Anciens jusqu'à aujourd'hui, était restée cachée »⁵. Vasari qui persistait à créditer Brunelleschi du renouveau décisif concédait que « Les procédés modernes employés par Filippo Brunelleschi furent vraiment d'une grande utilité à l'architecture [...] Mais Bramante ne fut pas moins utile à notre siècle; suivant les traces de Filippo il ouvrit une voie sûre aux architectes qui lui succédèrent »⁶.

La cour du Belvédère (1505)

L'aménagement de la Cour du Belvédère consistait à rattacher le palais du Vatican à une villégiature existante distante d'environ 320 mètres (400 « pas » selon Vasari). À l'occasion, le pape souhaitait doter le Vatican d'équipements susceptibles d'accueillir et divertir cardinaux et ambassadeurs lors des grands conclaves. Autour d'une cour d'apparat où produire tournois et spectacles, prolongée de jardins de promenade, devait s'élever un gigantesque ensemble de galeries de trois cents mètres de long desservant écuries, salle des conclaves, bibliothèque, entre le palais apostolique et la Villa d'agrément située, elle, 26 mètres plus haut [fig. 5.5].

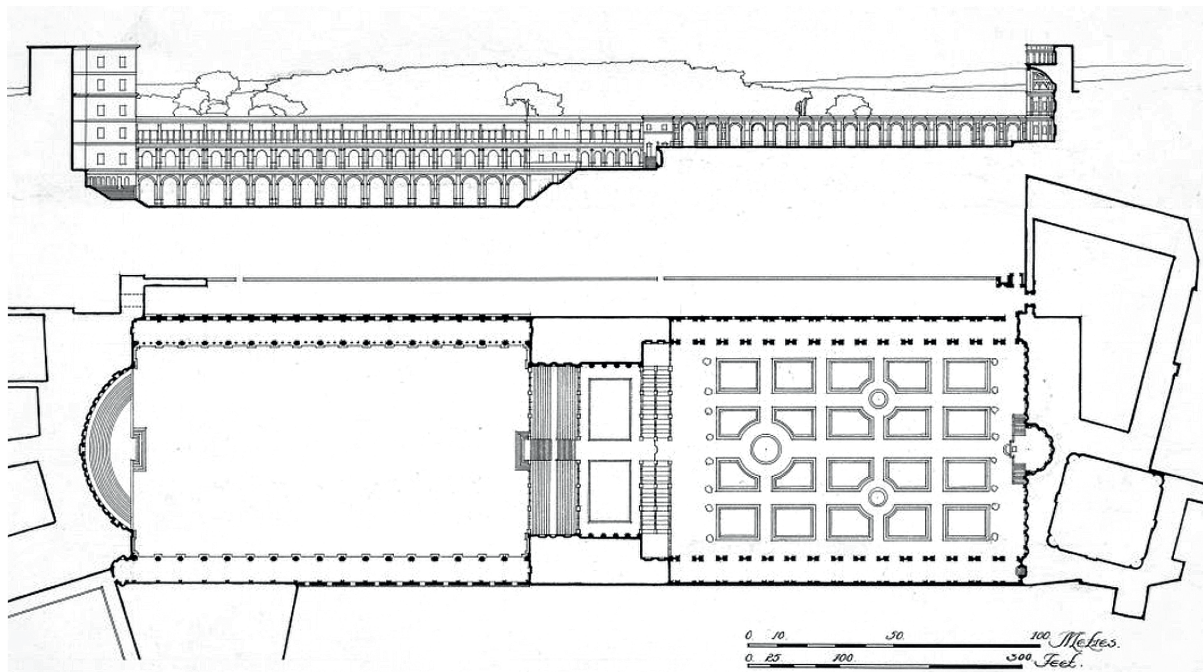


fig. 5.5 Entre le palais du Vatican et la villa du Belvédère les 26 mètres de dénivelé déterminent deux séquences : la cour du belvédère, un forum, et celle de la Pomme de pin. Chaque étage correspond à une hauteur de plate-forme et à un axe perspectif

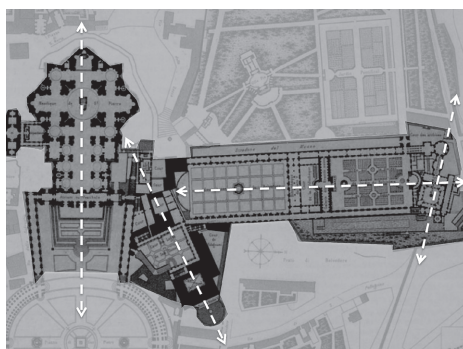


fig. 5.6 Rome, Le Vatican, au XVII^e siècle et ses quatre entités axiales Saint-Pierre, le palais pontifical, la cour du belvédère, la villa



fig. 5.7 Les fragments axiaux de la Villa Hadrianna à Tivoli

Arnaldo Bruschi expliqua la difficulté : « ce que Bramante dut affronter était largement nouveau. Pour la première fois depuis l'Antiquité il fallait concevoir un théâtre d'extérieur permanent, un musée où exposer des statues antiques et un jardin qui, inhabituellement, s'intégrerait à l'ensemble »⁷. Mais éloignement et dénivelé opposaient une autre difficulté de rattachement au palais. Le projet consista donc à entourer une vaste scène de plein-air de longues galeries distributives. Par l'envergure, c'était un forum mais, par le programme un cortile palatial, ceinturé de portiques au rez-de-chaussée, de galeries d'exposition à l'étage coiffées d'un long promenoir unissant d'un trait l'étage papal du palais à la Villa 300 mètres plus loin. Dans la mesure où Jules II confia d'emblée à l'atelier de Bramante, le plan du nouveau Saint-Pierre et de sa cour d'entrée, la nouvelle façade du vieux palais épiscopal donnant sur la nouvelle cour San Damaso et le grand axe du Belvédère, on peut considérer, avec Ackerman, que cet ensemble des trois interventions fut une vaste opération d'urbanisme transformant, par fragments axiaux cohérents la vieille citadelle vaticane en une *Villa Antique*⁸, impériale, fidèle à des sources antiques connues [fig. 5.6].

Archéologie de la villa impériale

En dehors de la Villa d'Hadrien à Tivoli conçue par fragments axiaux, que, selon Vasari, Bramante étudiait scrupuleusement, les vestiges de ces résidences impériales manquaient [fig. 5.7]. Circulaient des sources littéraires décrivant une galerie de la Domus Aurea, le palais impérial de Néron (65 après J.-C.) récemment découverte, dont Tacite et Suétone restituèrent la démesure. Dans la *Vie de Néron* Suétone écrit que : « la demeure était si vaste qu'elle renfermait des portiques à trois séries de colonnes, longs de mille pas » c'est-à-dire 3 étages de portiques sur environ 300 mètres de long. Ackerman qualifia ce même palais de « ville-villa étendue sur un immense terrain » et relevait quelque similitude du palais néronien avec l'immense villa que Pline fit bâtir, élevée sur des rochers surplombant la mer Tyrhénienne : « On trouve des parallèles frappants dans la plus précise des

5 Andrea Palladio, *Les Quatre Livres de l'Architecture*, Paris, Flammarion, 1997, p. 353.

6 Vasari, *op. cit.*, p. 203.

7 Arnaldo Bruschi, *Bramante*, Roma, G. Laterza, 1985, p. 139.

8 James Sloss Ackerman, « The Belvedere as a classical villa », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 14, 1951, p. 83.

descriptions de villas antiques : la lettre de Pline le Jeune sur sa villa toscane [...] Il y décrit une galerie surélevée avec de grandes fenêtres ouvertes, qui relie la partie principale de la villa à une autre suite de pièces situées à l'extrémité d'un hippodrome ; un concept fonctionnellement et peut-être formellement similaire au lien entre le Vatican et le musée [...] Cependant, malgré tous ses détails, la description de Pline n'est pas assez précise pour permettre une reconstitution exacte »⁹. Certes, mais le texte latin qu'on va lire vante indiscutablement le charme de deux corps de bâtiments distants l'un de l'autre, un pavillon d'étude et de retraite à l'écart de l'habitation principale d'où « à partir de ce corps de logis se développe une galerie voûtée qu'on prendrait pour un monument public [...] Devant cette galerie une terrasse parfumée de violettes [...] Au bout de la terrasse puis de la galerie, du jardin, est un pavillon, délices de mon cœur [...] Quand il m'a plu de me retirer dans ce pavillon il me semble que je suis loin de chez moi »¹⁰.

« Une galerie voûtée qu'on prendrait pour un monument public », ces démesures antiques flattèrent certainement la mégalomanie pontificale. Elles anticipaient le Belvédère, mais, en l'état d'avancement des fouilles Bramante ne disposait que de minces données archéologiques pour bâtir ces fragments impériaux. Seule la monumentalité intacte des galeries du Colisée [fig. 5.1] ou du théâtre de Marcellus [fig. 5.3] l'esquissaient avec toute l'autorité antique nécessaire.

La cour : un fragment de Villa impériale

La topographie imposa un terrassement en trois plates-formes. Il y eut donc deux cours séparées par des gradins et une rampe pour les desservir. Grosso modo, à mi-chemin des 300 mètres, on quittait la cour basse, dite « du Belvédère », plutôt rattachée aux activités du palais, pour atteindre les jardins hauts, ceux de la Villa dédiés, eux à l'agrément et dits « Cour de la pomme de pin ». Un dénivelé de 26 mètres les séparait. En bas, la cour de 170 mètres de long et 90 de large finissait sur des gradins. Un escalier central débouchait à mi-hauteur, sur une terrasse et un nymphée. De là s'élevaient deux rampes jusqu'aux jardins de la villa [fig. 5.5]. On franchissait par paliers les 26 mètres de dénivelé. On ne peut mieux résumer l'ambition du complexe : « Bramante a donc voulu soumettre la nature informe du mont du Vatican [...] il voulait dans son projet construire une perspective profonde et d'une monumentalité impériale »¹¹. Autrement dit, projeter une muralité colisée sur 300 mètres de long.



fig. 5.8 Coupe sur la cour du Belvédère (d'après Arnaldo Bruschi)

« Une perspective profonde d'une monumentalité impériale »

Un plan de la main de Bramante atteste que l'arcade du rez-de-chaussée desservait, par de rares portes les équipements prévus, notamment la salle des conclaves et de vastes écuries. Au-dessus, à l'étage noble, se tenait, comme dans un palais, une galerie d'exposition des riches collections vaticanes, murale elle. De la même façon un promenoir en colonnade, parcourait le dernier étage unissant le bureau papal, qu'on appelle *chambre de la signature*, à la villa d'agrément. Sur 170 mètres de long et 44 de haut (133,4 pieds romains selon Bruschi) ces trois étages furent tramés selon un carré d'environ 10 mètres de côté. « Une perspective profonde » de 17 travées de trois niveaux, aux points porteurs superposés [fig. 5.5, fig. 5.8] balisant la proportionnalité de la cour de 17 travées de long et 9 de large, faisait un *forum* albertien rectangulaire, bien enclos, dont la trabéation exposait franchement aux yeux de tous les rapports dimensionnels. On comprend mieux la difficulté dont triompha cette solution en comparant la finesse des arcades sur colonne dans la cour de la chancellerie (1490 [fig. 5.2] qui en dissout le volume, à la muralité naissante des arcades sur pilier du petit cloître de Santa Maria della Pace (1501) dont la raison évidente fut d'exprimer le parallélépipédisme de la cour proprement dite.

Cette fois, pour s'assurer d'une *perspective centrale aussi profonde* et obtenir sur 170 mètres, un entrecroisement visible de fuyantes horizontales et de cadres verticaux, fallait-il des flancs muraux ou squelettiques ? Bramante répondit en dressant aux flancs de la cour une paroi aux membrures suffisamment épaisses et suffisamment creusée de cavités pour que ces travées accompagnent de bout en bout la décroissance perspective de la cour. Autrement dit, malgré le paradoxe évident, en élevant des parois à la fois murales et squelettiques. Y réussit-il ?

On le verra. En tout cas, nul doute que le vestige romain le plus démonstratif d'un tel projet ait été le Colisée [fig. 1]. On a déjà constaté que son haut mur semble une carcasse, évidée, faite du creux des ouvertures et de l'épaisseur considérable des piliers et de leur

9 *Ibid*, p. 84.

10 « Lettre de Pline à Gallus », in Pierre Pinon, *La Laurentine*, Paris, Édition du Moniteur, 1982.

11 Christoph Luitpold Frommel, « Giulio II, Bramante et il cortile del Belvedere », in Max Seidel (éd.), *L'Europa e l'arte italiana*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 211-220. (Traduction de l'auteur.)

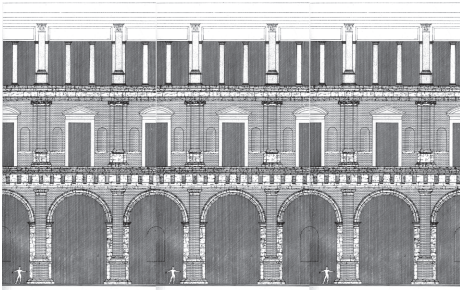


fig. 5.9 Tentative de restitution de la cour du Belvédère de 1506 (d'après Arnaldo Bruschi)



fig. 5.10 Coupe sur la cour du palais Médicis (Florence) (d'après Henry de Geymüller)

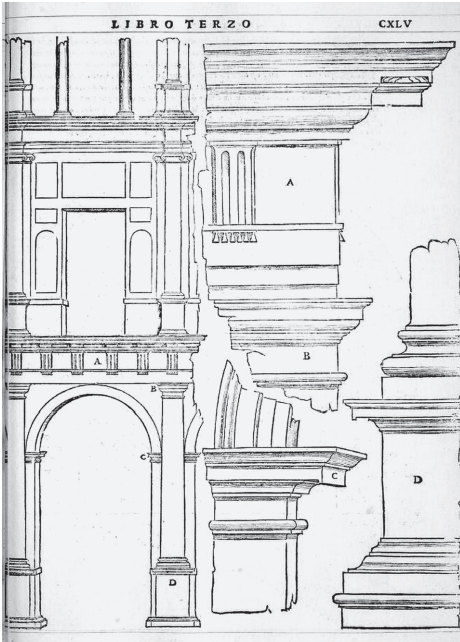


fig. 5.11 Sebastiano Serlio. Élévation d'une travée de la cour du Belvédère

entablement, dus aux poussées et aux poids des voûtes en berceau et non d'arêtes, qui, à tous les étages, couvrent les galeries. Très en relief piliers et entablements y quadrillent le mur. S'empilent ainsi trois niveaux d'arcades voûtées, qui s'amincissent en montant, ornées, selon leur robustesse supposée : dorique, ionique, corinthien. Un quatrième étage est un mur plein, lisse et en colonnade encore plus mince.

L'arcade sur pilier à l'antique, murale ou squelettique ?

Bramante ne copia pas les arcades du Colisée ou du théâtre de Marcellus, il en emprunta la trabéation murale. Épaisses ces arcades romaines l'étaient pour contrebuter les poussées latérales continues de voûtes en berceaux qu'il fallait dévier verticalement par du poids. Le projet de Bramante s'éloignait du romain puisqu'il superposait, selon l'occupation des étages, voûtes d'arête et en berceau. L'élévation du projet de 1506 le montre : en façade s'étagent des travées palatiales et non des arcades de cirque ou de théâtre [fig. 5.9]. Bramante adapta donc la superposition « colisée », au programme d'un cortile de palais. Comparons la cour du palais Médicis (1490) [fig. 5.10] au forum du Belvédère. Chaque travée verticale du Palais florentin superpose une arcade sur colonne, un pan mural à l'étage noble, une colonnade au promenoir [fig. 5.10]. La travée de la cour du Belvédère comprend en bas une arcade sur pilier et une voûte d'arête, un pan mural à l'étage noble et une voûte en berceau surbaissée, une colonnade au promenoir et un berceau surbaissé également [fig. 5.8].

Les travées du Palais Médicis et du Belvédère se ressemblent. À l'étage noble toutes deux ont cette galerie murée [fig. 5.8]. C'est un étage « plein » entre deux étages « creux ». Certes, il est court, mais sa muralité interrompt l'apparence squelettique de la travée comme le montre la coupe que donne Geymüller du palais Médicis [fig. 5.10]. On extrapole aisément sa platitude au long des 17 travées du Belvédère. 135 mètres de surface murale qu'il fallut creuser de reliefs, niches, piliers, corniches et fenêtres en tabernacle, pour obtenir l'entrecroisement squelettique de lignes recherché. Le résultat est visible sur l'élévation d'une travée que donne Serlio [fig. 5.11], et sur la façade du Belvédère qu'a reconstituée Arnaldo Bruschi [fig. 5.8].

À cet étage intermédiaire les reliefs muraux continuent ceux de l'arcade. Certes, avant Bramante, Alberti avait critiqué l'arcade sur colonne et recommandé celle sur piliers au motif qu'un arc, de section rectangulaire, ne peut se continuer par une colonne circulaire [fig. 5.12]. L'arcade externe du temple Malatesta et ses piliers rec-

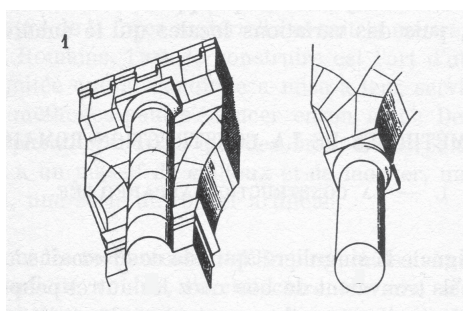


fig. 5.12 Auguste Choisy. Arcade sur pilier ou sur colonne

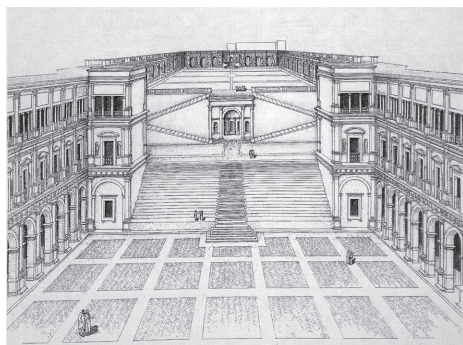


fig. 5.13 Cour du Belvédère, reconstitution perspective du projet de 1506 (d'après Christophe L. Frommel)

tangulaires illustre l'enchaînement souhaitable [fig. 4.2], mais c'étaient des piliers lisses et sans reliefs. Un siècle plus tard, l'exemple canonique d'arcade figurant dans le *Libro Terzo* de Serlio est une « élévation » du théâtre de Marcellus où chaque pilier comporte deux pilastres latéraux rectangulaires en soutien des arcs de la voûte, de part et d'autre d'une forte colonne engagée qui se dresse devant eux jusqu'à un entablement rehaussé d'un garde-corps [fig. 5.3] : le pilier à l'antique, large et épais comme un fragment de mur. On réalise encore sa muralité en comparant l'entablement épais et saillant du Belvédère à celui, discret, de l'arcade du palais Médicis [fig. 5.8, fig. 5.10].

Ce que la colonne seule accomplissait auparavant sans effort, le pilier l'obtient en démultipliant ses renforts dans toutes les directions. Chacun d'eux paraît dédié à une charge ou une poussée d'arc particulière en sorte que les piliers, à la différence des colonnes ont un plan cruciforme [fig. 5.12] qui leur donnent, si des charges ou des poussées importantes obligent à en épaissir les branches, l'air de véritables pans de mur, mais « ossaturés » [fig. 5.4]. Si bien qu'il est logique que d'un coup d'œil les parois du Belvédère, comme celles du Colisée, nous semblent des murs épais percés de baies larges et profondes. Et tout aussi logique que, bâtis de travées ajourées et à l'ombre, ils aient aussi l'air squelettiques. Enfin, pour parachever la pyramide visuelle du Belvédère, il fallut quadriller le pavement selon le pas des arcades [fig. 5.13]. Bramante réussit-il sa *perspective profonde* ? La cour actuelle est méconnaissable. Vasari admirait déjà un bâtiment que Bramante laissa inabouti, « on dit qu'il avait fait un modèle de tout l'édifice, qui était une chose merveilleuse, comme on peut en juger par le commencement de cette œuvre restée inachevée »¹². À partir de quoi on ne peut que s'en remettre à des hypothèses. On pourra par exemple comparer deux restitutions conjecturales, l'élévation de 1506 [fig. 5.9], la perspective conforme au projet de 1506 [fig. 5.13] et forte de sa « muralité squelettique ».

L'« élévation » de Serlio, probablement construite, peut toutefois témoigner [fig. 5.11]. On soupçonne alors qu'un mur puisse consister de l'épaississement de ses seules membrures et que, ses surfaces ayant disparu, il se résorbe en quadrillage dense, épaissi, de lignes horizontales et verticales. Une confirmation est au Colisée. Nul doute, par exemple, que, malgré ses cavités, il soit un corps ovale mural et que le théâtre de Marcellus soit un demi-cylindre.

12 Vasari, *op. cit.*, p. 207.



fig. 5.14 Le Tempietto sur une gravure du XVIII^e siècle

Le Tempietto de San Pietro in Montorio (1502)

Aujourd'hui, qu'on le visite, qu'on consulte une photo ancienne ou, mieux encore de vieilles gravures de voyageurs, toujours le Tempietto surprend le visiteur. Splendide, presque incongru dans sa modeste cour rectangulaire [fig. 5.14, fig. 5.15]. C'est un temple circulaire, une rotonde. Il comprend une *cella* haute, cylindrique sous une coupole hémisphérique, entourée à mi-hauteur d'un péristyle, cylindrique aussi. Les deux cylindres, l'un plein l'autre creux, contrastent fortement. Leur assemblage s'expose. L'un émergeant de l'autre on songe à leur concentricité et à leurs proportions, à un centre et sa périphérie. D'un coup d'œil on estime que son noyau cylindrique doit être deux fois plus haut que son péristyle et, dans la foulée, que sa silhouette, comme l'ont dépeinte de vieilles gravures touristiques [fig. 5.14], soit un cylindre bague de trois anneaux : l'emmarchement, l'entablement, l'assise du dôme. À dessein probablement la gravure en a accentué les cerclages et leur orfèvrerie de pierre qui peut évoquer celle de châsses ou de reliquaires.



fig. 5.15 Le Tempietto dans le cloître réalisé. À droite le projet de cour circulaire (d'après Paul Letarouilly)

Archéologie du Temple circulaire

On édifia le Tempietto en souvenir du supplice de Saint-Pierre. Une crypte sous la chapelle en aurait conservé depuis des siècles la relique et, sur ses fondations circulaires, on aurait bâti le cylindre central [fig. 5.16]. Verticalité, envol des âmes défuntes, dès le V^e siècle les chrétiens élevèrent à leurs suppliciés des *martyriums* à plan centré dont quelques-uns subsistent aujourd'hui. Par exemple Saint-Étienne-le-Rond (V^e siècle), ou Sainte-Constance, à Rome (IV^e siècle) qui est une rotonde funéraire [fig. 5.17] comprenant une nef annulaire pour le public entourant un

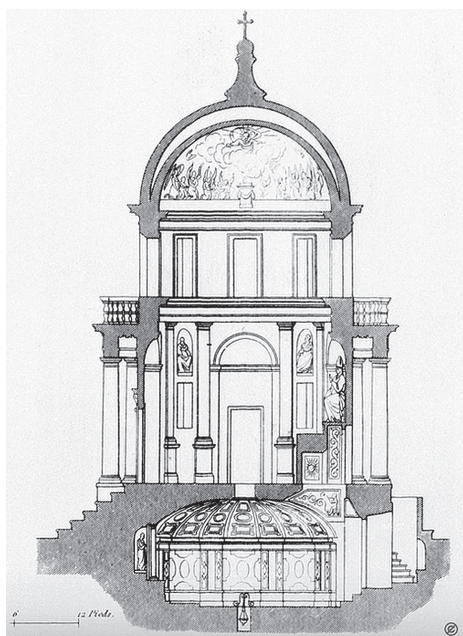


fig. 5.16 Le Tempietto. Coupe

chœur circulaire couvert d'un dôme. Au centre le chœur comprend un tambour et son dôme reposant sur une double arcade. Elle sépare le sacré du profane, le lieu des clercs de l'assemblée des laïcs. Rien de tout cela au Tempietto qui est une chapelle trop petite pour accueillir du public. À qui s'adressait ce péristyle splendide dans la cour étroite d'un petit monastère [fig. 5.14] ?

La colonnade externe rappelle celle des temples païens de Rome ou de Tivoli certainement familiers de Bramante, comme devait l'être ceux du texte Vitruvien. Il mentionne deux « temples ronds » (L. IV., Ch. 7). Vitruve n'explique pas leur rotondité. Tous deux ont une colonnade extérieure circulaire. L'un est comme un kiosque couvert d'un dôme, l'autre possède une *cella* murale, cylindrique mais sans fenêtres. Vitruve prescrivait que la hauteur du dôme soit la moitié de celle de son cylindre qui, lui, est aussi large que haut. Dimensions qui évoquent celles du temple de Vesta, à Tivoli [fig. 5.18] situé sur un coin de forum. Mais au Tempietto, ni place, ni forum pour justifier ce splendide pronaos circulaire.

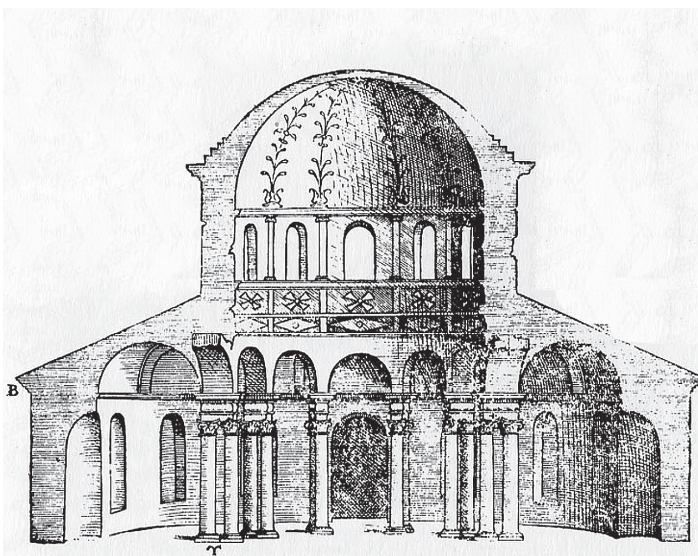


fig. 5.17 Sebastiano Serlio. Rome, la rotonde de Sainte-Constance

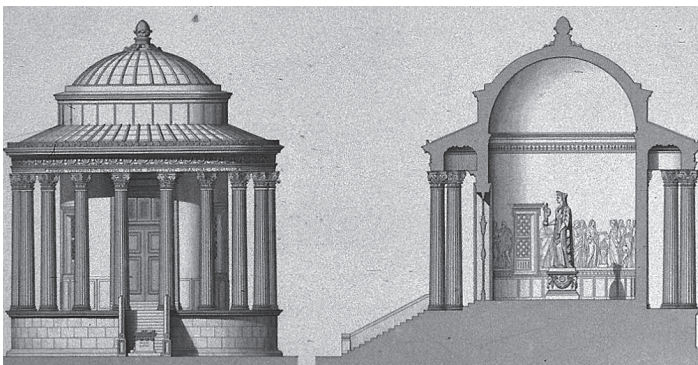


fig. 5.18 Tivoli. Le temple de Vesta (1^{er} siècle avant J.-C.)

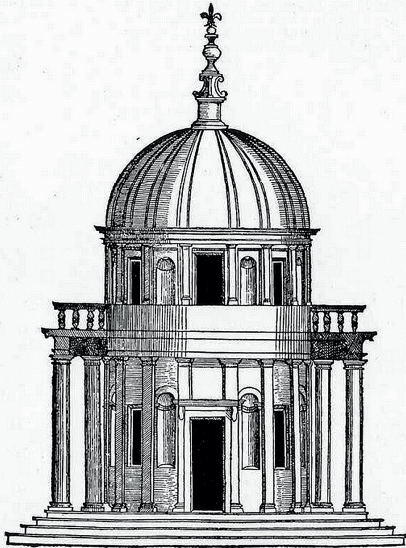
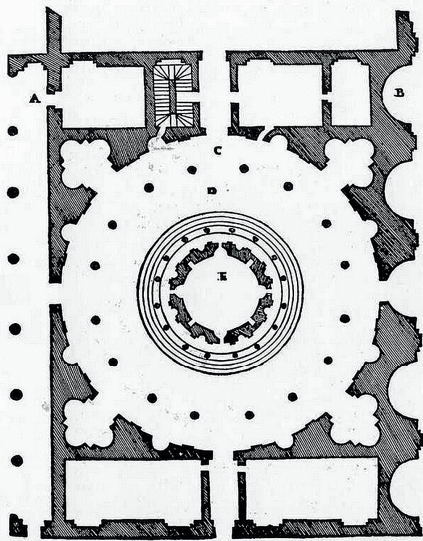


fig. 5.19 Sebastiano Serlio. Projet d'un cloître circulaire pour le *Tempietto*

Il ne s'explique que par une planche de Serlio extraite du *Terzo Libro* (1540). On y lit que « le plan qui est dessiné ici est celui qu'a imaginé Bramante, bien qu'il n'ait jamais été mis en œuvre ». On y voit [fig. 5.19] que le *Tempietto* aurait dû s'élever au centre d'une grande cour à péristyle, circulaire, elle-même inscrite dans un carré aux angles duquel se trouvaient quatre chapelles [fig. 5.15]. Il est douteux que ce petit monastère, qui en possédait déjà un, ait eu besoin d'un second cloître. D'après Serlio l'ensemble comprend quatre anneaux concentriques : une colonnade périphérique d'environ 31 mètres de diamètre, un mince intervalle la séparant du *Tempietto* que Serlio appelle néanmoins cortile, d'environ 22 mètres le péristyle du *Tempietto*, d'environ 11 mètres a *Cella* d'environ 4,5 mètres de diamètre.

Cette disposition évoque celle des *martyriums* chrétiens en anneaux concentriques, mais il est possible que, compte tenu de sa curiosité pour les vestiges de la Villa Hadrienne à Tivoli, une autre source archéologique ait inspiré Bramante : un ensemble cultuel impérial et non un simple temple rond, bien conservé et connu sous le nom de « Théâtre maritime » dont subsistent aujourd'hui les vestiges d'une colonnade circulaire autour d'une île et son bassin.

Le *Tempietto*, centre d'un ensemble cultuel commémoratif

Se joignant à d'autres investigations l'historien Jack Freiberg a dernièrement établi que l'ensemble monastique du *Tempietto*, resté inachevé, fut financé par la couronne d'Espagne en vue de commémorer l'évangélisation de l'Amérique dix ans après la découverte du Quatrième continent.

Un programme qui confirmerait l'hypothèse d'un ensemble cultuel commémoratif. « Le *Tempietto*, prétend-il, a également célébré ses mécènes, le roi Ferdinand d'Aragon et la reine Isabel de Castille qui, tous deux, encouragèrent la quête de l'hégémonie chrétienne... Vers l'an 1500, dans la Rome papale, on organisa un vaste programme de célébration de l'État espagnol afin d'honorer les succès de Ferdinand et d'Isabel dans la propagation de la foi. Et particulièrement deux réussites qui marquèrent l'année 1492 »¹³.

« 1492 » est une double allusion : à l'évangélisation coloniale de l'Amérique après Colomb et à la reconquête du royaume Maure de Grenade. Dans ces conditions et bien que Serlio n'en ait dit mot, on peut se demander si la concentricité des quatre anneaux n'illustrait pas celle des quatre continents christianisés, à l'origine desquels se

trouvaient Rome et la précieuse relique du premier pape. En suivant Jack Freiberg, on peut encore raisonnablement supposer qu'un tel ensemble d'anneaux concentriques et de colonnades radiales, autrement dit un *martyrium* à ciel ouvert, devait transcrire l'expansion coloniale de la chrétienté à partir d'un noyau antique figuré par le Tempietto. À son sujet Peter Murray ne doutait pas qu'il ait été « Un martyrium typique des premiers âges chrétiens », aussi concentrique que le fut Sainte-Constance¹⁴.

Certes, mais le Tempietto était le centre d'un ensemble commémoratif de 4 anneaux, inexistant à Sainte-Constance. Une restitution conjecturale en suggère la possibilité [fig. 5.20]. Mais on s'en convainc en traçant 16 rayons par-dessus le plan de Serlio [fig. 5.19] et voyant s'aligner les 16 pilastres et les 16 colonnes de la galerie périphérique avec les 16 colonnes du Tempietto et ses propres pilastres adossés au cylindre. Ainsi 16 rayons convergent du mur périphérique vers le sommet du dôme. Entrant dans la cour on aurait dû voir ce rayonnement de colonnes et des pilastres faire de cette cour un ensemble radio-concentrique de 31 mètres de diamètre, dont le petit temple n'était que le noyau. Le dispositif rayonnant commence aux 16 pilastres extérieurs du cylindre du Tempietto pour atteindre ceux de la galerie circulaire où l'on entre. Fin observateur, Letarouilly consacra même à ce rayonnement une planche de son *Édifices de Rome moderne* (1840) où l'entrecolonnement du cylindre central correspondait homothétiquement à celui du péristyle [fig. 5.21].

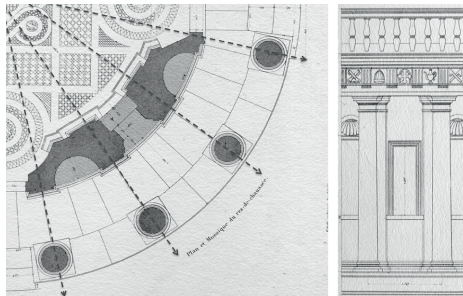


fig. 5.21 Rayonnement des pilastres et des colonnes du Tempietto en plan et élévation (d'après Paul Letarouilly)

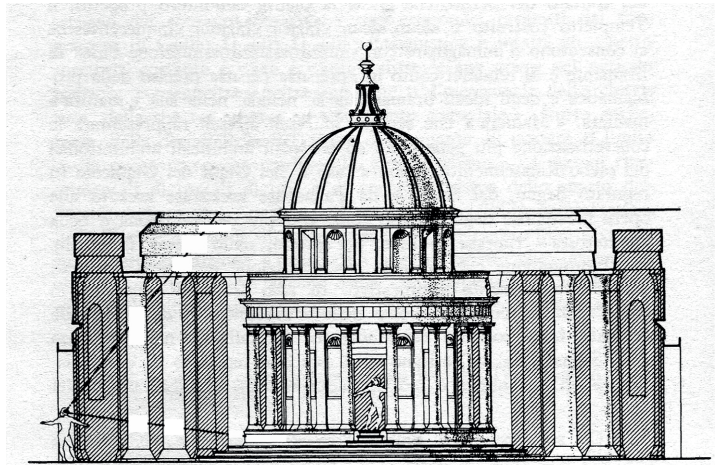


fig. 5.20 Reconstitution du cloître circulaire (d'après Arnaldo Bruschi)

13 Jack Freiberg, « Temple, Tabernacle, and Sepulchre: The Legacy of Bramante's Tempietto », in *The Institute for Sacred architecture*, vol. 39, spring 2021, n. p. (trad. de l'auteur).

14 Peter Murray, *Architecture de la Renaissance*, Paris, Gallimard, Electa, 1992, p. 72.

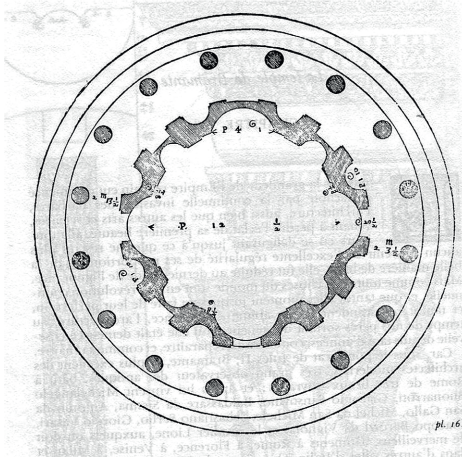


fig. 5.22 Serlio. Tempietto. Le mur « cranté » du cylindre. Huit piles à l'intrados, 16 pilastres à l'extrados



fig. 5.23 Tempietto, « mural » et « squelettique »

À partir de quoi on s'explique mieux le bâtiment d'aujourd'hui. D'abord sa colonnade sculpturale, qui est la réduction homothétique d'une plus somptueuse en périphérie du cloître [fig. 5.20] jamais bâtie. Puis ses deux cylindres concentriques, l'un mural inscrit dans un « squelettique ». En se fiant au plan de Serlio on devait découvrir le Tempietto sans recul en entrant par la haute colonnade de périphérie. Immédiatement, une vue cadrée par des colonnes embrassait le cortile et finissait entre deux pilastres sur une travée du mur cylindrique [fig. 5.20]. À suivre l'hypothèse de Jack Freiberg, le rayonnement célébratif du cloître devait être l'expérience perspective la plus explicite. Rien ne pouvait en distraire. La neutralité chromatique des matériaux employés, marbre blanc, granit clair, travertin y veillait.

Cylindre mural, cylindre squelettique

Revenons au Tempietto. Selon Serlio, « l'épaisseur du mur est de cinq pieds ». Un mètre cinquante c'est beaucoup, mais cette épaisseur n'est que ponctuelle. Partout le mur est franchement creusé des deux côtés. Son mètre cinquante d'épaisseur ne subsiste qu'à hauteur des pilastres [fig. 5.21]. C'est-à-dire là où passe tout le poids d'une coupole et d'un dôme massifs [fig. 5.16] de briques, de tuf et de mortier. Épais et échancré, comme cranté, le mur du cylindre s'avère la source constructive du projet. Son intrados comprend 8 travées qui le creusent en profondeur, encadrées par 8 pilastres porteurs au-dessus desquels 8 rayons montent au sommet de la coupole. À l'extrados du cylindre 16 pilastres soutiennent le péristyle [fig. 5.22].

Pourquoi 16 et non 8 ? S'il n'y avait eu que 8 rayons issus du dôme l'entrecolonnement du péristyle aurait été de 4,30 mètres. Il aurait fallu ensuite diviser en huit les 54 mètres de circonférence de la galerie périphérique soit un entrecolonnement de 6,70 mètres. Deux intervalles trop larges pour l'architrave d'une colonnade. D'où le rayonnement à 16 qui ramenait la portée du premier à 2,20 mètres et celle du second à 3,40 mètres. En somme les 16 colonnes, si serrées les unes contre les autres, du Tempietto résultaient de l'entrecolonnement périphérique [fig. 5.20].

Avec ses 8 travées la *cella* échappe au rayonnement général du cloître en raison de sa circonférence interne, trop courte, pour se diviser en seizièmes. En tout cas, bâtie au-dessus des reliques elle est étroite comme la crypte, 4,50 mètres de diamètre, et verticale, 9 mètres de haut. Il y a juste assez de place pour quelques dévotions à l'autel de Saint-Pierre, pas assez pour un office. À l'instar des martyriums paléochrétiens, ce sont les fenêtres du tambour et non celles de la cou-

pole qui éclairent la *cella*. En résumé, on ne peut écarter l'hypothèse que la colonnade périphérique, le cortile et le Tempietto fussent un ensemble cultuel d'extérieur où le petit temple, au centre, aurait servi, comme à Sainte-Constance, d'autel à deux nefs circulaires.

Aujourd'hui, voyant le Tempietto on ne peut douter qu'un corps cylindrique puisse exister à partir de membrures murales épaisses et moulurées. Si le péristyle lui-même paraît cylindrique et non simplement circulaire c'est par ses cerclages horizontaux particulièrement corpulents [fig. 5.14, fig. 5.23] plus que par les fûts rapprochés des colonnes. Marches et socle (plinthe) à la base de la colonnade font un cerclage bas, puis entablement et balustrade un deuxième, très épais, à mi-hauteur. Un troisième anneau, l'entablement du cylindre mural où repose le dôme chapeaute le Tempietto. Ensuite, comme on le voit sur l'élévation [fig. 5.21], de la marche à l'entablement, à la lisse, chaque composant structurel de la colonnade mouluré, incisé, mis en relief et ombré, constitue « l'orfèvrerie » du cylindre squelettique que sculpte la lumière.

Summerson affirma que pour les architectes de son temps « Bramante représentait l'Antique »¹⁵. Vasari et Palladio admiraient le Tempietto pour avoir été le premier fruit mûr d'une prolifique archéologie des vestiges impériaux. Certes, ceux-ci étaient « brûlés et détruits, mais pas au point que ne demeurât pour ainsi dire leur structure d'ensemble, privée toutefois de ses ornements et telle l'ossature d'un corps dépouillé de sa chair » selon les observations de Raphaël en 1520 qui s'empressait d'ajouter qu'il ne sert pas davantage de décrire l'ordre de l'architecture romaine, tâche déjà excellemment accomplie par Vitruve. Il suffit donc de savoir « que les édifices romains, jusqu'à l'époque des derniers empereurs furent toujours construits selon la bonne règle d'architecture »¹⁶.

Bien qu'il n'y soit pas cité, *La Lettre à Léon X* consacrait donc les choix archéologiques de Bramante. En y élevant la connaissance approfondie des ruines au-dessus des dogmes vitruviens, Raphaël, son rédacteur, officialisait au nom du Vatican un doute doctrinal déjà répandu. Nombre d'historiens parlèrent d'une « Seconde Renaissance ». Elle s'imposa durablement au point que, dans sa traduction de Vitruve en 1673, Claude Perrault pouvait spontanément élire Bramante « premier architecte des Modernes ».

¹⁵ John Summerson, *Le Langage classique de l'architecture*, Paris, Thames & Hudson, 1991, p. 40.

¹⁶ Raphaël, Baldassare Castiglione, *Lettre à Léon X*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2005, p. 33 et 41.