

l'usage du tabac, l'apparition des femmes dans la vie publique, la laïcisation partielle de l'art qui, sous la forme de l'architecture, s'adresse à tous sont des faits nouveaux qui confèrent au XVIII<sup>e</sup> siècle russe une apparence différente de celle du siècle précédent, et l'« européenne » au moins superficielle-ment.

Mais plus importante pour l'avenir de la Russie a été la formation d'une bureaucratie de serviteurs du régime, issue des écoles, des bureaux, des conseils, pépinières d'administrateurs. Si le tsar a dû faire appel à de nombreux étrangers, dont beaucoup d'ailleurs se sont rapidement russifiés, il a déclenché des promotions qui ont accru le nombre des gens instruits de souche russe, assuré un meilleur développement du pays, et le renforcement de l'autorité souveraine. À cet égard, Pierre le Grand prend place parmi les despotes éclairés du XVIII<sup>e</sup> siècle.

ROGER PORTAL

## Bibliographie

C. DE GRÜNWARD, *La Russie de Pierre le Grand*, Paris, 1953 / V. KLIOUTCHEVSKI, « Pierre le Grand et son œuvre », in *Istorija Rossii*, 1904, trad. H. de Witte, Paris, 1953 / R. PORTAL, *Pierre le Grand*, Paris, 1969 / L. RÉAU, *Pierre le Grand*, Paris, 1960 / L. DE SAINT-SIMON, *Mémoires*, éd. G. Truc, coll. La Pléiade, Paris, 1947-1961 / K. WALISZEWSKI, *Pierre le Grand. L'éducation, l'homme, l'œuvre*, Paris, 1897.

## Corrélat

CHARLES XII, RUSSIE (histoire), SUÈDE.

## PIERRE DE CORTONE

### 1596-1669

La vie et l'œuvre de Pierre de Cortone, peintre et architecte, sont indissolublement liées à l'histoire du mouvement baroque, dont il fut un des premiers et des plus éminents représentants. Il a marqué de son empreinte l'évolution de la peinture italienne, en créant quelque chose de neuf, qui répondait en même temps aux exigences de la société contemporaine ; il est parvenu à réaliser un heureux accord entre ses moyens d'expression et le sentiment nouveau de grandeur et de richesse qu'imposaient les hauts dignitaires de l'Église catholique et l'esprit monarchique régnant à l'époque, et il sut se maintenir dans cette voie jusqu'à la fin, encouragé en cela par les louanges et les récompenses dont il bénéficia largement durant sa longue existence. Certain d'avoir laissé une trace profonde dans son siècle, il ne donna aucun signe de fatigue ou d'épuisement, même dans l'exécution de ses toutes dernières œuvres.

L'époque n'était certes pas des plus favorables pour la culture et l'histoire italiennes ; vers le milieu du siècle, au moment où l'artiste atteignait à sa pleine maturité, la paix de Westphalie consacrait la cristallisation de deux blocs antagonistes, et la scission religieuse apparaissait désormais insurmontable.

Dans le nouvel équilibre qui s'instaure, avec le déclin de l'Empire germanique et de l'influence pontificale, Rome perd l'hégémonie politique, mais n'en continue pas moins d'imposer ses canons en matière d'art, grâce aux peintres, sculpteurs et architectes baroques qui réussissent à créer les formes d'expression les plus appropriées à l'esprit des forces nouvelles constituées au XVII<sup>e</sup> siècle. Bien qu'associé au destin de Rome et se situant au début d'une époque caractérisée par le passage actif à des tendances esthétiques qui proposaient les images propres à exalter les principes des nouvelles classes dirigeantes, Pierre de Cortone a pu se considérer comme l'instigateur d'une manière de peindre et de décorer qui, en dépit des variations de la mode, se prolongea pendant plus d'un siècle et bénéficia de plus d'une extraordinaire diffusion.

Il n'est pas douteux qu'en raison de sa contribution majeure au nouvel élan donné à l'Europe entière, à partir de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, par la culture artistique de Rome Pierre de Cortone doit être tenu pour la personnalité la plus influente parmi les peintres italiens de sa génération ; et cela, pourtant, à un moment où surgissait en Europe une culture plus libre, plus moderne, non seulement dans la bourgeoisie Hollande, mais aussi dans la vieille, aristocratique et décadente Espagne, alors que Rembrandt, Vermeer, Vélasquez participaient, par des voies diverses, au renouvellement en profondeur de la peinture.

Telle fut la position de Pierre de Cortone, et tel aussi le destin historique du baroque.

## Le peintre des Barberini

Pietro Berrettini, dit Pietro da Cortona ou en français Pierre de Cortone, du nom de sa ville natale en Toscane, entre tout jeune dans l'atelier du peintre florentin Andrea Comodi qui lui inculque les premiers rudiments de l'art ; il semble bien que, dès cette époque, il ait commencé à se livrer à une véritable activité picturale. Il accompagne Comodi à Rome en 1612, et reste avec lui pendant deux ans avant de rejoindre l'atelier de Baccio Ciampi. Rome est alors le siège d'une intense activité artistique, sous l'impulsion du pape Paul V et de son neveu Scipion Borghese, activité qui imprime un cours nouveau au goût de l'époque. Pierre travaille assidûment à reproduire les œuvres de l'Antiquité (il dessine en particulier les reliefs de la colonne Trajane) ; parmi les modernes, il est séduit surtout par les décorations de Polidoro da Caravaggio. C'est de ce premier séjour romain que datent les fresques de la villa Arrigoni à Frascati, celles de la galerie du palais Mattei di Giove (1622-1623), les copies de la *Vierge du Titien* (Capitole, Rome) et de la *Galatée* de Raphaël (galerie de l'académie de saint Luc, Rome) et le *Serment de Sémiramis* (collection Mahon, Londres), œuvres qui signalent déjà clairement l'apparition d'une nouvelle expression. Mais sa première réalisation d'envergure est sans doute la décoration d'une partie de la nef de Sainte-Bibiane, exécutée de 1624 à 1626 pour satisfaire une commande d'Urbain VIII. Ces diverses expériences établissent la renommée de Pierre de

Cortone, qui est reçu dans le cercle du cardinal Barberini et inaugure, à partir de 1626, une période d'intense activité. C'est alors qu'il exécute différents retables : l'*Apparition de la Vierge à san Romualdo* (musée de Toledo, États-Unis), la *Vierge à l'Enfant avec quatre saints* dans l'église Saint-Augustin à Cortone et le célèbre *Enlèvement des Sabines* (pinacothèque du Capitole, Rome), ainsi que la décoration de la villa de Castelfusano, propriété de ses protecteurs, les marquis Sacchetti. Dans ces fresques et ces peintures qui annoncent le courant néo-vénitien, Pierre affirme avec netteté son style : refus délibéré de tout accent réaliste et distribution égale de la lumière sur toute la surface de l'œuvre, excluant toute valorisation de tel ou tel détail. En raison de la position dominante qu'il s'est conquis à Rome, Pierre de Cortone est chargé d'exécuter le plus important projet pictural de l'époque : la décoration du plafond du palais Barberini, dans la via Quattro Fontane à Rome (1631-1639). Le motif, conçu par Francesco Bracciolini, était ainsi formulé : « Le triomphe de la Divine Providence et l'accomplissement de ses fins à travers le pouvoir spirituel du pape. » Les grandes abeilles couronnées de laurier indiquent que le pouvoir temporel et spirituel appartenait aux Barberini. Dans l'image grandiose, unitaire et apologétique du plafond Barberini, il est permis de découvrir le symbole le plus propre à servir et à exalter une des tendances fondamentales du XVII<sup>e</sup> siècle : la glorification du pouvoir temporel, correspondant à l'exaltation de l'absolutisme monarchique. Avec la décoration de la voûte du palais Barberini, Pierre de Cortone atteint le point culminant de son évolution artistique et de sa carrière. Mais les sept années durant lesquelles il se consacra à cette tâche n'en furent pas moins occupées aussi à d'autres réalisations : à l'église de San Lorenzo in Damaso, sur la voûte de la sacristie de la Chiesa nuova, dans la chapelle privée d'Urbain VIII dans les appartements anciens du Vatican.

En 1637, Pierre de Cortone accompagne le cardinal Sacchetti à Florence ; là, à la demande du grand-duc Ferdinand II, il entreprend la décoration de la « sala della Stufa » (chambre du Poêle) au palais Pitti ; ce sont les *Quatre Âges de l'Humanité* (1637-1641), quatre fresques qui constituent une de ses œuvres les plus inspirées.

De retour à Rome, Pierre de Cortone exécute pour Barberini une *Extase de saint Alexis* (galerie Corsini, Florence). En 1640, il retourne à Florence et reçoit commande de décorer sept pièces (ultérieurement ramenées à cinq) au premier étage du palais Pitti. Il se met au travail en 1641, et le poursuit jusqu'en 1647, exécutant la décoration des trois salles de Vénus, Jupiter et Mars et commençant celle d'Apollon, qui sera achevée plus tard, d'après les cartons de l'artiste, par Ciro Ferri. Comme pour le palais Barberini, Pierre de Cortone est appelé, dans la décoration du palais Pitti, à traduire en images les suggestions d'un lettré, Francesco Rondinelli, qui proposait le thème suivant : « Quelles doivent être, sous le signe des planètes, les vertus nécessaires à un prince, de l'adolescence à la vieillesse ? » Et ici aussi, c'est la lumière qui assume une fonction unificatrice. Cependant, Pierre innove en donnant la prépondérance à la décoration en stuc, qui se fait luxuriante et envahit les voûtes, limitant d'autant la partie proprement picturale. Pendant les années 1640-1647, Pierre de Cortone exécute aussi des peintures dans la casa Buonarroti, où il fut l'hôte de Michel-Ange le Jeune durant son séjour florentin.

En 1647, Pierre de Cortone est de retour, définitivement, à Rome. Il est chargé de peindre la coupole de la Chiesa nuova, ouvrage qui l'occupe de 1648 à 1651. En 1651, Innocent X lui commande la décoration de la galerie construite par Borromini



Pour le grand-duc Ferdinand II, Pierre de Cortone exécuta la décoration de la sala della Stufa sur le thème des âges de l'humanité d'après les « Métamorphoses » d'Ovide : à gauche, l'Âge d'or ; à droite, l'Âge d'argent. Fresque, 1637-1641. Palais Pitti, Florence (Alinari).

dans le palais Pamphili, sur la place Navone à Rome ; il exécute ainsi, de 1651 à 1654, les fresques des *Histoires d'Énée*, qui restent l'œuvre la plus importante de sa maturité. Alors que, pour le plafond du palais Barberini et les salles du palais Pitti, les thèmes lui étaient dictés, il se trouve ici livré à sa seule inspiration pour effectuer une décoration élégante selon le goût figuratif le plus à la mode. La voûte, longue et très étroite, ne se prêtait pas, comme le plafond du palais Barberini, à une vision unitaire et totalisante ; l'espace est divisé en compartiments décoratifs qui encadrent différemment les épisodes traités ; l'artiste s'est abstenu de recourir au stuc, afin, sans doute, de remplacer l'unité du sujet par l'unité du style, caractérisé par une élégance facile et fleurie. Seul élément à échapper à la division en zones et à conserver quelque unité, un même ciel se déploie comme fond des principaux épisodes narratifs et établit une correspondance de rythmes. Durant cette période, il se consacre principalement à son métier d'architecte, et, engagé dans de multiples projets, il n'accorde que peu de temps à la peinture ; il parvient, après de longues interruptions, à peindre la tribune de la Chiesa nuova, ouvrage commencé au printemps de 1655.

En 1661, le pape passe deux commandes à Pierre de Cortone : un tableau pour l'église Saint-Thomas-de-Villanova à Castel Gandolfo, et un retable pour l'église Saint-Yves-de-la-Sapience. Signalons, parmi les œuvres les plus importantes des dernières années de sa vie, la fresque de la nef centrale de la Chiesa nuova (1664-1665) et le retable pour le maître-autel de San Carlo ai Catinari (1667). En 1668, il exécute la fresque de la coupole de la chapelle Gavotti à Saint-Nicolas-de-Tolentino, et enfin, pour Clé-

ment IX, il peint un tableau d'autel destiné à l'église Saint-Ignace, à Pistoie, ultime réalisation avant sa mort à Rome.

GIULIANO BRIGANTI

### Un architecte du baroque romain

Si Pierre de Cortone peut être peintre et architecte, c'est que pour lui comme pour Michel-Ange l'architecture est *invenzione, disegno*. En dépit du caractère fragmentaire, inachevé, mineur de son œuvre architecturale, l'histoire de l'art a reconnu récemment en lui un des protagonistes majeurs, avec Borromini et Bernin, de la première architecture baroque romaine.

Profondeur plastique et lumineuse de la paroi, gradation contrastée de plans, de courbes et de contrecourbes, orchestration urbanistique, rhétorique iconologique des figures architecturales — thèmes centraux de toute l'architecture baroque romaine — trouvent chez lui des formulations particulièrement séduisantes.

Formation, premières œuvres

En architecture comme en peinture, le milieu familial, Comodi, Ciarpi ne jouèrent qu'un rôle mineur ; Cortone fit son apprentissage en copiant les édifices de la Rome antique et moderne. Les contacts avec les cercles académiques, la maison Sacchetti et Cassiano del Pozzo le familiarisèrent avec la tradition maniériste, la culture néo-platonicienne et les problèmes archéologiques.

De 1623 et 1624 datent plusieurs projets pour l'église de l'académie de saint Luc, dont la reconstruction, souhaitée depuis l'attribution en 1588 de l'église Sainte-Martine à

l'académie, n'avait jamais pu aboutir. Derrière le maniérisme ésotérique du parti adopté, témoin des ambitions culturelles du jeune Cortone, il faut voir la nouvelle articulation plastique du mur et la première rupture décisive de la paroi rectiligne.

Pierre de Cortone dessine pour les Sacchetti, avant 1630, la minuscule villa du Pigneto, aux environs de Rome. Sans doute jamais achevée, en ruine dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui complètement disparue, elle est connue par un ensemble de dessins et de gravures. Cortone y reste fidèle au type de la villa maniériste ; mais, comme dans ses peintures, un nouveau sentiment de l'espace anime les motifs empruntés. L'édifice ne constitue plus que le motif central d'une vaste composition où l'architecture, avec ses plans multiples (avant-corps central creusé d'une niche, ailes concaves, pavillons latéraux), modèle l'espace avant de se dissoudre progressivement dans le paysage en un jeu de terrasses, d'escaliers, de rampes et de cascades.

Santi Martina e Luca

En 1634, les projets pour l'autel Falconieri et pour Santi Martina e Luca consomment la rupture avec la spatialité maniériste. Cette année-là, élu *principe* de l'académie, Cortone obtient le privilège de reconstruire la crypte à ses frais. Au cours des travaux, la découverte des reliques de sainte Martine assure les concours financiers qui permettent une reconstruction complète. Dans ces nouveaux projets, façade et coupole constituent deux éléments distincts : dans la vue frontale relativement courte, la coupole, qui apparaît au sommet du Capitole comme un objet architectural autonome, est complètement dissimulée par la façade. En renonçant ainsi à faire coïncider espace réel et espace perçu,

Cortone affirme la relativité de la perception. Si la façade appartient au type des façades à deux ordres superposés, colonnes et pilastres ne la divisent plus clairement en travées et une courbure convexe vient l'animer ; elle n'est plus le revers de l'espace interne ; écran plastique relativement indépendant, elle appartient à l'espace urbain.

Les espaces intérieurs manifestent le même souci de privilégier l'espace perçu, avec leur plan en croix grecque à longues branches, dont l'axe longitudinal légèrement plus long corrige la déformation perspective. Comme à l'extérieur, l'architecte a donné aux murs une profondeur et une articulation continue, tandis que dans la coupole se superposent caissons et nervures. Dans cet intérieur complètement blanc, les modulations de l'ombre et de la lumière jouent un rôle essentiel.

Retenu à Florence de 1637 à 1647, Pierre de Cortone ne suivra que de loin la lente construction de son œuvre. Tous ses projets architecturaux pour le palais Pitti et l'église des Philippins tournent court. Lorsqu'il revient à Rome, ce sont encore de grands travaux de décoration qui lui sont confiés, si bien que pendant près de vingt ans l'architecture ne fut pour lui que *divertimento*.

#### La nouvelle Rome d'Alexandre VII

En 1655, Alexandre VII Chigi succède à Innocent X Pamphili. Pierre de Cortone devient un des agents principaux de la grande politique urbaine du nouveau pape et il

abandonne quelque peu la peinture pour une importante production architecturale.

Il remodèle intérieurement et extérieurement la petite église de Santa Maria della Pace. Un portique semi-circulaire, qui veut peut-être évoquer le temple de la Paix, doit orner la façade du xv<sup>e</sup> siècle. Puis, développant son projet, Cortone taille dans le tissu médiéval et, pour donner à la façade un environnement harmonieux, il organise une petite place pentagonale qui encadre l'église, masquant les structures préexistantes de rideaux architecturaux dont il dessine également les élévations. L'appartenance de la façade à la rue, et non à l'édifice, ne peut être plus clairement énoncée. Les petites rues latérales sont respectées, mais ne constituent plus que des portes dans les façades systématisées de la place. L'espace est clos, ouvert seulement d'un côté par la voie oblique de la Pace, qui guide vers la place sans en révéler la disposition. Comme à Santi Martina e Luca, la vue frontale est assez courte. Cortone simule ainsi un vaste espace là où il n'y en avait guère. Soutenue par cet environnement, la façade a une profondeur qui rivalise avec la profondeur même de la place. Deux écrans concaves qui vont s'accrocher au milieu de l'ancienne nef, et qui par leurs matériaux et leurs formes prolongent les motifs des parois de la place, constituent le plan le plus lointain. Dans la façade proprement dite, le type traditionnel à deux ordres inégaux reliés par des volutes est complètement désarticulé dans l'espace : les deux ailes basses et leurs ailerons déterminent un plan intermédiaire, devant lequel s'avance

la façade revêtue d'un placage convexe de travertin, qui annonce en mineur le motif du portique à colonnes. Il n'y a plus, dans cette façade, de plan de référence, ni de vision générale, mais seulement des points de vue particuliers dont la discontinuité est irréductible.

En 1658, avant même que les travaux de Santa Maria della Pace ne soient achevés, Cortone donne les dessins d'une autre façade, celle de Santa Maria in via Lata. Là encore, il s'agit d'embellir un édifice ; située sur le Corso, à l'angle d'une rue, la façade ne peut s'avancer. En la creusant de deux loggias superposées à l'articulation complexe et à la profondeur lumineuse, Cortone apporte une autre solution à une même problématique spatiale.

À partir de 1665, Pierre de Cortone intervient dans le dessin du dôme de la grande église de San Carlo al Corso. La comparaison de cette coupole avec celle de Santi Martina e Luca témoigne de l'évolution de ses conceptions spatiales. La paroi pleine disparaît complètement ; seul un ordre articulé de colonnes et de pilastres perméable à l'espace définit le tambour.

Pour les Chigi qui voulaient faire de la place Colonna ce que la place Navone était pour les Pamphili, Cortone établit encore plusieurs projets de palais ornés d'une fontaine. Le plus intéressant développe une large vasque convexe devant une colonnade concave colossale dressée sur un soubassement rustique, association monumentale qui ne sera réalisée qu'au xviii<sup>e</sup> siècle à la fontaine de Trevi. Mais le rejet de ses projets pour le Louvre comme de ceux de Bernin marque symboliquement le triomphe de la conception académique de l'espace architectural.

CLAUDE MIGNOT

La façade de Santa Maria della Pace à Rome, édifice du xv<sup>e</sup> siècle, fut recomposée par Pierre de Cortone qui la dota d'un portique semi-circulaire. L'aménagement d'une place pentagonale souligne l'intégration de la façade au réseau urbain (Alinari-Mandelzic).



#### Bibliographie

##### Le peintre

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, Florence, 1681, rééd. Milan, 1911 / F. S. BALDINUCCI, *Biografia di Pietro da Cortona nel manoscritto della Biblioteca nazionale di Firenze*, Pal. 565, s.d. ; *L'Inedita Vita del Baldinucci scritta dal figlio Francesco Saverio*, éd. S. S. Ludovici, Milan, 1848 / L. BERRETTINI, « Lettera a Ciro Ferri » (1679), in Campori, *Lettere artistiche*, Modène, 1866 / M. BOSCHINI, *La Carta del navigar pitoresco*, Venise, 1660 / G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o Della pittura barocca*, Florence, 1962, rééd. 1982 / M. CAMPBELL dir., *Mostra di disegni di Pietro Berrettini da Cortona per gli affreschi di palazzo Pitti*, catal. d'expos., Florence, 1965 ; *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton, 1977 / N. FABBRINI, *Pietro Berrettini da Cortona, pittore e architetto*, Cortone, 1896 / H. GEISENHEIMER, *Pietro da Cortona e gli affreschi di palazzo Pitti*, Florence, 1909 / L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-1796 / G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura...* (1625), 2 vol., Rome, 1956-1957 / A. MARABOTTINI MARABOTTI, *Catalogo della Mostra di Pietro da Cortona*, Cortone-Rome, 1956 / G. B. PASSERI, *Vie de' pittori, scultori ed architetti...*, Rome, 1772 / H. POSSE, « Das Deckenfresco des Pietro da Cortona in palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom », in *Jahrbuch preussischer Kunstsammlung*, t. XL, 1919 / J. VON SANDRART, *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey Kunst* (1675), éd. Peltzer, Munich, 1925 / F. SCANNELLI, *Microcosmo della pittura*, Cesena, 1657 / L. SCARAMUCCIA, *Le Finezze dei pennelli italiani*, Pavie, 1674 / W. VITZTHUM, « Pietro da Cortona's Camera della Stufa », in *Burlington Magazine*, mars 1962 ; « Pietro da Cortona », *ibid.*, mai 1963 ; « Review of Briganti », in *Master Drawings*, vol. I, 1963 / H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, s.d. (1924) / E. WATERHOUSE, *Baroque Painting in Rome*, Cambridge (G.-B.), 1937.

*L'architecte*  
C. BRANDI, *La Prima Architettura barocca*, C. BRANDI, 1970 / K. NOEHLES, « Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1961; « Architekturprojekte Cortona », in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. XX, 1969; *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Rome, 1969 / H. OST, « Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von S. Maria della Pace », in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XIII, pp. 231-285, 1971 / P. PORTOGHESI, « S. Maria della Pace di Pietro da Cortona », in *L'Architettura. Cronache e storia*, vol. VII, n° 78, 1962; *Roma barocca*, Rome, 1966 / R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Harmondsworth, 1958, rééd. 1969.

## Corrélat

ARCHITECTURE (composition architecturale), BAROQUE, BERNIN, BORROMINI, MANIÉRISME, PEINTURE (catégories), PERSPECTIVE, ROME.

## PIERRE LOMBARD

1100 env.-1160

Auteur d'un ouvrage délibérément traditionnel et assez impersonnel qui lui a valu néanmoins d'être appelé le Maître des *Sentences* — car la « lecture » et le commentaire de cet exposé de la foi chrétienne ont constitué pendant plusieurs siècles la base de l'enseignement scolastique —, Pierre dit le Lombard serait né à Novare et aurait d'abord étudié à Bologne. Vers 1136, il partit pour Paris, où il acheva sa formation avant d'occuper la chaire de théologie de l'école épiscopale de Notre-Dame. Il avait été recommandé par Bernard de Clairvaux aux chanoines de l'abbaye de Saint-Victor, où il prononça divers sermons. C'est au titre de *magister scholaris* qu'il participa, en 1148, au concile de Reims réuni sous la présidence du pape Eugène III pour examiner les doctrines de Gilbert de la Porrée. En 1159, il fut élu évêque de Paris, où il mourut l'année suivante. Il avait rédigé ses *Libri quatuor Sententiarum* entre 1148 et 1152.

### Pierre Lombard et l'essence de la charité

Comparée à celle de son contemporain Abélard par exemple, l'œuvre de Pierre Lombard paraît peu originale. C'est le cas non seulement des commentaires qu'il nous a laissés sur les Psaumes et sur les épîtres de saint Paul ou de ses *Sermons*, d'ailleurs longtemps attribués à d'autres, mais aussi de ses *Sentences* elles-mêmes qui eurent pourtant une si grande influence sur l'histoire des théologies du Moyen Âge et jusqu'au début des Temps modernes. Ce succès tint précisément sans doute au souci que le « Maître », dans un genre littéraire déjà éprouvé, avait eu de rester fidèle (*relator* plutôt qu'*assertor*)

à la tradition, augustinienne en particulier. L'ouvrage, il est vrai, rencontra d'abord une certaine hostilité, notamment de la part de Robert de Melun, de Géroch de Reichersberg, de Gauthier de Saint-Victor. L'opposition s'organisa alors autour de la question d'un certain « nihilisme christologique » que soutenait le Lombard d'après une thèse d'Abélard, et qui fut finalement condamné par Alexandre III en 1177. Mais l'enseignement du Maître des *Sentences* s'imposa peu à peu, spécialement grâce à ses successeurs dans la chaire de théologie de la Cité, Pierre le Mangeur puis surtout Pierre de Poitiers; et il fut officiellement reconnu par Innocent III au IV<sup>e</sup> concile du Latran (1215), à propos des « erreurs » trinitaires de Joachim de Flore : « *Damnamus ergo et reprobamus libellum seu tractatum quem Abbas Ioachim edidit contra Magistrum Petrum Lombardum [...]. Nos autem, sacro approbante Concilio, credimus et confitemur cum Magistro Petro Lombardo...* ».

La thèse lombardienne qui demeure la plus célèbre et qui fut le plus longtemps débattue est cependant celle par laquelle le Maître identifie la charité avec le Saint-Esprit lui-même (*Sentences*, Livre I, distinction XVII) : l'amour par lequel nous aimons Dieu n'est pas une vertu comme la foi et l'espérance, mais l'Esprit divin en personne présent et agissant dans l'âme sans la médiation d'un *habitus*. Il s'agit, en effet, d'une forme de dilection si haute qu'on doit non y voir un simple don divin, mais l'assimiler à Dieu même. Cette théorie, à laquelle Luther trois siècles et demi plus tard allait exiger qu'on revint au nom de l'excellence d'un tel amour, fut, après les violentes attaques des disciples de Gilbert de la Porrée, soumise à une réfutation rigoureuse de la part de Guillaume d'Auxerre, auteur d'une *Summa aurea*, rédigée entre 1215 et 1229 et fortement inspirée dans son organisation interne par les *Sententiarum libri quatuor*. Cette réfutation de la proposition du Lombard allait s'imposer à la plupart des théologiens et entraîner ainsi le désaveu de cette dernière par le concile de Vienne en 1311-1312. Guillaume déploie une argumentation qui consiste à établir une parité rigoureuse entre l'action divine qui éclaire l'esprit dans la foi et celle qui, dans la charité, porte l'âme à aimer : si l'on admet, comme le fait bel et bien Pierre Lombard, que la première agit par l'intermédiaire d'un *habitus* créé, pourquoi n'en serait-il pas de même pour la seconde ? Le nier, ce serait considérer la charité comme un don que l'âme ne peut véritablement s'approprier et qui ne sera donc jamais pour elle ni une réelle capacité d'action ni une raison de mérite.

Néanmoins, tandis que la scolastique allait continuer de faire de la charité un *habitus*, c'est-à-dire quelque chose que l'homme possède en propre et qui, d'où qu'il l'ait reçu, est devenu sien, l'enjeu du débat que soulevait la conception de Pierre Lombard devait rester présent à l'esprit de nombreux théologiens, notamment des nominalistes, tout au long du Moyen Âge. Et Luther lui-même en souligna de manière radicale l'importance quand, appelé à son tour à commenter les *Sentences*, à Erfurt en 1509 ou 1510, il s'en prit à la théorie, à ses yeux plus aristotélicienne qu'évangélique, de l'*habitus* de charité. Evoquant les remarques émises à ce sujet par l'historien Adolf Harnack dans son *Lehrbuch der Dogmengeschichte* (1910), Paul Vignaux résume ainsi, tel du moins que le redécouvrit le Réformateur, l'enjeu de la célèbre controverse : « La violence de cette critique [de Harnack] montre l'importance [...] du moment d'histoire doctrinale que représente Pierre Lombard, avec sa doctrine de la charité : à ne pas le suivre, la théologie de la charité : Dieu et la grâce — au lieu de reconnaître que Dieu seul est la grâce, ce qui l'eût orientée dans le sens de la réforme évangélique. »

CHARLES BALADIER

### Les « Sentences » et l'enseignement scolastique

Propres au Moyen Âge, les *Sentences* sont un genre littéraire résultant d'une lente évolution : compilation d'extraits des écrits d'un ou de plusieurs Pères; mise en ordre de ces extraits selon les arguments et les sujets traités; établissement d'un plan systématique; insertion de sentences d'auteurs modernes, qui supplantent même les autorité patristiques; organisation des sentences en groupe de questions, avec discussion du pour et du contre et solution. Ainsi les principaux *magistri* dégageant-ils de la forêt de ces sentences un ouvrage personnel : un livre des *Sentences*.

Le plus remarquable, le plus important pour l'histoire de la théologie est incontestablement celui de Pierre Lombard; il est lui-même à l'origine d'une nouvelle évolution du genre. Après leur reconnaissance officielle par le IV<sup>e</sup> concile du Latran, les *Sententiarum libri quatuor* deviennent l'ouvrage de base de l'enseignement théologique, de même que le *De grammatica* de Priscien ou le *Décret de Gratien* (Robert de Sorbon, *De conscientia*, I, 19).

La « lecture » des *Sentences* préparait la voie à l'explication de l'Écriture et à son interprétation théologique. Entre 1240 et 1242, sous l'impulsion, semble-t-il, d'Alexandre de Halès, apparaissent les premiers commentaires réglementaires des *Sentences*. Cette lecture devient une des étapes de l'explication du texte sacré (*Sacra Pagina*) : la première est la lecture de la Bible pendant un an (ou deux), *cursorie* sous la conduite du bachelier biblique; la deuxième, qui dure deux ans (plus tard, un an), consiste dans l'initiation à l'ensemble des questions théologiques, des controverses et arguments par la lecture du manuel des *Sentences*, sous le bachelier sententiaire, qui doit étudier le livre complètement et consciencieusement avant d'accéder à la maîtrise; devenu maître, celui-ci expliquera le sens de la Bible en y rattachant les problèmes de haute théologie ou de pure spéculation, les discussions récentes sur les divers problèmes. Les statuts qui réglementent ces usages sont — pour Paris, Bologne, Toulouse, Vienne, Cologne — de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.

Les *Quatre Livres* doivent être lus et commentés intégralement. Le cours du bachelier se fait le matin à la suite de celui du maître, entre neuf heures et midi. Le début de la lecture de chaque livre est entouré d'un éclat particulier. Des règlements universitaires fixent le détail de ces *principia* (*collationes*), auxquels tous les étudiants et bacheliers doivent assister. Les méthodes de lecture, empruntées à la faculté des arts, comportent trois éléments : *divisio textus*, enchaînement général des idées, subdivisions adoptées; *expositio textus*, lecture glosée du texte qui s'ouvre sur des *quaestiones*, développées sous forme d'arguments pour et contre; *dubia circa litteram*, réponses aux difficultés provenant de la lettre même du texte. À l'intérieur de ce cadre, large place est laissée à l'initiative individuelle tant sur le plan de l'exposition des idées que sur celui de l'intérêt à accorder à chaque question et de l'importance relative des trois éléments de la *quaestio*. Le bachelier a toujours le droit de s'écarter de l'opinion du maître, dont certaines propositions d'ailleurs ne sont pas communément reçues.

Le *Commentaire des Sentences* est une œuvre de débutant, mais qui demande à être prise très au sérieux. En premier lieu, elle est antérieure aux *Quaestiones disputatae* et aux *Quaestiones quodlibetales*, qui sont l'enseignement du maître. Mais le bachelier a au moins trente ans; il est souvent plus âgé. Religieux, il a exercé des charges importantes dans son ordre; il a déjà fait sept ou neuf ans d'études à la faculté de théologie; il a pris part aux séances et aux disputes. En