

« Le prince et les arts en France et en Italie, XIV-XVIII siècles »

Si le terme de « Prince » suppose une approche politique, si le terme « art » suppose une approche culturelle, le cœur de la question se situe au niveau de la copule « et ». Cette dernière suppose d'une manière globale une mise en relation, une comparaison, une opposition ou une hiérarchie.

Pour notre cas, il s'agit bien évidemment d'une mise en relation où :

« Il s'agit à la fois de voir le rôle des pouvoirs princiers – laïcs et ecclésiastiques – dans la production artistique et la place des supports artistiques dans la représentation des pouvoirs princiers » selon les premiers commentaires établis par *Historiens et Géographes*.

Même si le texte de référence indique que plus qu'une question d'Histoire de l'art, il s'agit d'une question d'Histoire sur des phénomènes culturels, la lecture des bibliographies parues sur le sujet laisse la part belle à l'Histoire de l'art ou plutôt l'Histoire des Arts. Comment interpréter cette contradiction entre les textes et les bibliographies ?

1^{ère} explication : c'est une thématique qui d'un point de vue historiographique n'est pas encore aboutie. C'est souvent le cas pour les questions au concours !

2^{ème} explication : la conjonction des deux domaines n'a pas encore fait l'objet d'études synthétiques sauf peut-être pour la période de la Renaissance avec cependant des références anciennes.

Les « classiques » de la question sont peu souvent des historiens dans le sens classique du terme :

- Elias est sociologue,
- Chastel est historien de l'art,
- Arasse est un historien de l'art qui vient des lettres classiques,
- Jacob Burckhardt est un historien de l'art qui vient de la philosophie...

Il s'agit donc d'un objet qui se cherche où les Historiens de l'art ont pris une certaine avance notamment pour tout ce qui concerne les représentations symboliques du pouvoir et le rôle joué par les artistes¹. Nous avons donc l'obligation de quitter notre domaine traditionnel d'historien ! La contradiction repose également sur la volonté de proposer une démarche synthétique alors qu'il n'existe pas encore de synthèses historiographiques, de consensus universitaire dans ce domaine. Les césures chronologiques traditionnelles (Moyen âge/Epoque moderne) se complètent par des distorsions spatiales (peu d'études sur les liens entre la France et l'Italie pour l'ensemble de la période²). Pour dépasser cet écueil, il est peut-être opportun de se reposer sur un corpus d'œuvres qui font partie d'un héritage commun, dont les valeurs sont très largement partagées. S'il convient d'avoir des références artistiques parfois précises pour pouvoir se démarquer des autres candidats, il faut surtout maîtriser ce qu'on pourrait appeler les « œuvres patrimoniales ». La bibliographie propose à cet effet des synthèses très largement abordables. Le danger serait cependant de ne travailler que cet aspect artistique. La dimension historique reste le cœur du sujet. Comme le précise les commentaires d'Historiens et Géographes :

« La question comporte donc deux volets, l'un plutôt social, l'autre plutôt idéologique.

¹ WARNKE Martin, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1989 et ERLANDE-BRANDEBOURG Alain, *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen-âge XIV-XV siècles*, Paris, Fayard, 2000.

² Mettre de côté Quentin Skinner, *Les fondements de la pensée politique moderne*, Paris, Albin Michel 2001.

Le premier s'attache au rôle du Prince comme mécène et commanditaire des œuvres et productions artistiques. (...)

Le second concerne l'utilisation de cette production par le Prince pour en faire un instrument de l'exaltation de son règne, un support de son message politique et, le cas échéant, un cadre pour les cérémonies du pouvoir (...). »

En ce sens, il s'agit donc bien d'une question d'Histoire par le prisme de l'Histoire de l'art et non l'inverse. L'aspect politique est donc constamment présent dans cette question au concours. Si le lien entre art et politique semble évident pour la période de l'absolutisme royal, on peut le voir également pour d'autres périodes et d'autres lieux. Tel est le cas de Cosme de Médicis voir I.5 Warnke. En cela, nous pouvons rappeler brièvement l'évolution épistémologique concernant les études sur la monarchie depuis quelques années. De manière classique, elle était étudiée à travers ses aspects institutionnels pour mettre en évidence la volonté d'ordre et de puissance du souverain. De la lettre des textes aux pratiques concrètes, une nouvelle école historiographique s'est développée à partir de ces trente dernières années afin de montrer le décalage et surtout la force des transgressions de l'ordre établi qui ont permis d'établir le principe de la souveraineté. La notion de contre-pouvoir servait de reflet à celle de pouvoir. Par la suite, et notamment grâce aux travaux de Kantorowicz³, les historiens se sont penchés sur les principes de représentation du pouvoir et de son imaginaire. Au départ, cette nouvelle école de pensée s'est penchée sur les rituels royaux, les entrées de souverains, les funérailles. Définissant peu à peu un langage symbolique de la monarchie, les recherches se sont dès lors orientées vers les arts en qualité de vecteur privilégié de ses mêmes représentations.

I. CADRAGE NOTIONNEL.

Il suffit de reprendre les thématiques abordées par la bibliographie d'*Historiens et Géographes* pour se rendre compte de la densité notionnelle autour d'une telle question. Pour ma part, il convient surtout de reprendre les grands mouvements culturels de la période et les structures étatiques qui les supportent en France et en Italie.

- Mouvements culturel : Renaissance, Classicisme, Baroque.
- Supports étatiques : Cités et principautés, la monarchie féodale et absolue.

Le lien entre les deux thématiques est bien évidemment celui de la modernité. La modernité se définit avant tout par un changement ontologique⁴. Elle présuppose un changement des conditions matérielles qui permet une émancipation par rapport à certaines traditions, à une certaine culture.

Il convient également de réfléchir sur les acteurs privilégiés de cette dynamique artistique. Si le principe du Prince semble guider la réflexion, il est nécessaire de réfléchir au contenu compris par les initiateurs de la question. Reprenons le commentaire d'*Historiens et Géographes* :

« Il n'est pas toujours facile de déterminer qui est prince, spécialement dans le cas de l'Italie ».

Sentant bien la difficulté d'une telle définition, les initiateurs du programme proposent un exemple avec Laurent de Médicis. Ce dernier s'inscrit dans une cité républicaine mais la concentration des pouvoirs est telle qu'on peut le considérer comme un Prince à part entière, alors qu'il s'agit avant tout d'un aristocrate. Cependant tous les aristocrates n'entrent pas dans le cadre de leur définition même si la bibliographie insiste sur quelques serviteurs de l'Etat, aristocrate de surcroît, comme Colbert ! On voit donc toute la difficulté d'appréhender une telle notion... C'est pourquoi, il convient d'avoir quelques repères notionnels avant de s'engager dans la question. Si on reprend l'étymologie latine, *princeps* c'est-à-dire « premier » et par extension « chef », il s'agit des personnalités qui possèdent une souveraineté, de personnalités qui sont

³ Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi*, Paris, 1989.

⁴ De l'être en soi, de sa nature même.

détentrices du pouvoir. L'idée est, dès lors, de centrer l'analyse sur les personnages qui détiennent une « *autorité politique sur un territoire pour mériter cette appellation* ». A cet effet :

- La papauté,
- Les Princes des différentes cités italiennes.
- Les Princes satellitaires du royaume de France (Bourgogne par exemple ou les autres apanages comme l'Anjou et le Berry).
- Les régentes (souvent mentionnées pour expliquer les influences italiennes),
- Les ministres comme Richelieu, Mazarin, Colbert font partis du sujet.
- Assez curieusement, Fouquet ou Louvois ne sont pas mentionnés !

On peut cependant relever une interprétation, volontairement limitatrice, de la notion par les concepteurs du programme. En effet, si on reprend le sens du mot à l'époque moderne, on aurait pu/du prendre en compte ce qu'on appelle les « princes de sang » c'est-à-dire les membres de la famille régnante, ce qui aurait élargi de manière plus sensible encore les horizons de la question. Ne soyons pas plus royaliste que le roi et acceptons ce choix sémantique. Pourtant, si le pouvoir est au centre des préoccupations de la question, on peut s'interroger sur la valeur symbolique des contre-pouvoirs entourant la personnalité du Prince. Doit-on alors se pencher sur les représentations à caractère artistique de ces contre-pouvoirs ? Quelle valeur doit-on attribuer aux caricatures des Princes dans le processus de désacralisation qui se poursuit tout au long de l'époque moderne ? Très présentes par exemple en France au XVI siècle, elles deviennent un moyen privilégié et un exutoire pour une opinion publique en éveil. Cette approche en « miroir » de la question est notamment soulevée par Annie Duprat⁵ pour la période qui nous intéresse. Nous verrons donc parfois en contre-point les formes de représentations liées aux contre-pouvoirs.

Reprenons désormais, l'ensemble des notions centrales qui transparaissent à travers la question. Cette démarche est loin d'être inutile, elle vous permettra systématiquement de bien cerner les sujets proposés et surtout de pouvoir élaborer des problématiques véritablement issues d'une définition des termes du sujet.

1) L'art.

a) Définition préliminaire.

Le terme désigne aussi bien la technique (le savoir-faire) que la création artistique (la recherche du beau). Il met en scène à la fois l'artisan qui maîtrise un art et l'artiste qui possède une capacité de créer le « beau ». Ce deuxième aspect constitue un des fils conducteurs de la question. On constate, depuis les premières réflexions des humanistes (comme Marsile Ficin à Florence) jusqu'aux philosophes des Lumières (pensons surtout aux travaux sur l'esthétique de Kant) une volonté de démarquer de plus en plus l'artiste des arts dits mécaniques pour l'intégrer aux arts libéraux. A la fin du XVIII, l'artiste est désormais ce personnage hors norme que le romantisme naissant saura porter aux nues à partir du XIX siècle. Les liens entre ces deux acteurs sont pourtant réels, comme l'illustre l'expression « beaux-arts ».

Cependant, il ne faut pas réduire la création artistique à la simple possession d'une maîtrise. Il convient également de ne pas faire d'histoire de l'art, mais d'utiliser l'art comme « trace du passé » et moyen de communication de la culture et des systèmes de représentation d'une société donnée. Pour prendre un exemple concret, un musicologue va surtout s'intéresser au processus de la création musicale (les mélodies, les harmonies...) et aux principes des représentations des œuvres ainsi créées. L'Historien, quant à lui, se penchera surtout sur le mode de communication spécifique que constitue cette expression artistique. L'art est une pratique éclairée dont l'objectif est la réussite plutôt que la connaissance. L'art n'est donc pas une science dans le sens où la connaissance d'un savoir théorique ne suffit pas. Mais, à l'inverse d'une simple pratique, l'art nécessite une réflexion qui aboutit à un projet artistique. Il s'agit donc d'une activité consciente et

⁵ DUPRAT Annie, *Les Rois de papier. La Caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, Belin, 2002, 367 p.

DUPRAT Annie, *Images et Histoire, Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007.

créatrice tendue vers un but et supposant une suite d'actions maîtrisées. Maurice Daumas⁶ insiste à cet effet sur la commune origine étymologique des termes de dessins et desseins (*designo*).

Autre constante pour notre question, la pratique artistique est considérée comme une manifestation de la liberté. Elle fait de l'artiste le rival de la nature même si ce dernier n'est le plus souvent que le médiateur entre un commanditaire et un projet artistique. A cet effet, il ne faut pas oublier les travaux de Michael Baxandall⁷ qui nous rappelle que :

« *La peinture est le produit d'une relation sociale* ».

Parce qu'elle est toujours une oeuvre de commande, qu'elle naît d'une transaction entre un peintre et un client, cela nécessite pour l'historien de reconstituer les « conditions du marché » par l'analyse des contrats... Si l'art est du domaine de la liberté, il faut cependant l'envisager en tant que reflet des conventions sociales (thème constamment rappelé par les commentaires *d'Historiens et Géographes*). Les oeuvres d'art existent en rapport avec les sociétés qui les ont engendrées ; c'est pourquoi le contexte est déterminant. L'art s'affranchit cependant de l'utile et ne peut être enfermé dans des règles artistiques prédéterminées. C'est pour cette raison que l'histoire de l'art est une continuelle confrontation entre les « anciens » et les « modernes ». Un bon nombre de problématiques de cette question au concours tournent autour de cette confrontation, de cette émulation.

La recherche de modernité est donc un moteur de la création artistique. La rationalisation devient impossible dans cette constante recherche de l'esthétique. La contemplation désintéressée du beau procure une satisfaction qu'on ne peut expliquer de manière logique. Le beau fait naître un sentiment d'esthétique qui renvoie à une subjectivité. Pourtant, l'art est ancré dans un certain contexte. L'histoire de l'art permet ainsi de relever la succession et les progrès accomplis même si la notion de rupture n'est jamais complètement accomplie, l'art pouvant davantage être considéré comme un mouvement que comme un idéal acquis. Cette première approche permet de cibler les objets sur lesquels il convient de se pencher dans la relation pouvoir et art selon la logique de la question. Cependant, l'esprit du programme du concours va au-delà de cette simple approche sémantique. L'idée principale qui se dégage est que l'art s'ancre dans une sémiologie spécifique. En effet, l'art produit des signes et donc un système signifiant composé de codes et de messages. Les arts constituent donc un moyen pour communiquer sur une représentation spécifique du monde ; et pour notre sujet sur le monde du pouvoir, le monde du prince. L'objet artistique devient un objet de civilisation, un objet culturel.

b) Nouveau paradigme de l'Histoire des Arts.

Les six grands domaines artistiques.

J'ai enlevé volontairement les domaines qui ne peuvent concernés notre question.

- Les arts de l'espace : architecture, urbanisme, arts des jardins, paysages aménagés, etc.
- Les arts du langage : littérature écrite et orale (roman, nouvelles, fable, légende, conte, mythe, poésie, théâtre, essai, etc.) ; inscriptions épigraphiques, calligraphies, typographies, etc.
- Les arts du quotidien : arts appliqués, design, métiers d'arts ; arts populaires, etc.
- Les arts du son : musique vocale, musique instrumentale, musique de film et bruitage, technologies de création et de diffusion musicales, etc.
- Les arts du spectacle vivant : théâtre, musique, danse, mime, arts du cirque, arts de la rue, marionnettes, arts équestres, feux d'artifices, jeux d'eaux, etc.
- Les arts du visuel : arts plastiques (architecture, peinture, sculpture, dessin et arts graphiques, photographie, etc.) ; illustration, bande dessinée ; etc.

⁶ DAUMAS Maurice, *Images et société dans l'Europe moderne*, Paris, Armand Colin (coll. U.), 2000.

⁷ BAXANDALL Michael, *L'oeil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985.

Le corpus attendus en fonction de la question peut être repris dans les programmes du secondaire et sur la période qui nous intéresse.

c) Analyse des œuvres d’art.

Pour analyser les œuvres d’art, nous pouvons nous reposer sur les principes énoncés par R. Chartier⁸ :

« Les œuvres n’ont pas de sens stable, universel, figé. Elles sont investies de significations plurielles et mobiles, construites dans la négociation entre une proposition et une réception, dans la rencontre entre les formes et les motifs qui leur donnent leur structure, et les compétences ou les attentes des publics qui s’en emparent. Certes, les créateurs, ou les autorités, ou les "clercs", aspirent toujours à fixer le sens et à énoncer la correcte interprétation qui doit contraindre la lecture (ou le regard). Mais toujours, aussi, la réception invente, déplace, distord. Produites dans une sphère spécifique, dans un champ qui a ses règles, ses conventions, ses hiérarchies, les œuvres s’en échappent et prennent densité en pérégrinant, parfois dans la très longue durée à travers le monde social. Déchiffrées à partir des schèmes⁹ mentaux et affectifs qui constituent la culture propre des communautés qui les reçoivent, elles deviennent, en retour, une ressource pour penser l’essentiel : la construction du lien social, la conscience de soi, la relation au sacré. »

Au-delà de cette réflexion et en prenant en compte les volontés ministérielles autour de l’Histoire des Arts, je vous propose ce tableau de synthèse :

Identifier l’œuvre	Décrire l’œuvre	Interpréter l’œuvre	Comprendre la portée de l’œuvre
<ul style="list-style-type: none"> • Type : architecture sculpture, peinture ? • Auteur : est-ce une commande, un travail collectif ? • Lieu de conservation 	<ul style="list-style-type: none"> • Dimensions • Sujet • Genre : scène mythologique, religieuse, militaire, portrait, paysage • Organisation : les plans, le décor, les lignes directrices • Méthodes picturales : couleurs, lumière. • S’agit-il d’un dessin, d’une composition à base d’eau (aquarelle, gouache, etc.) ou à base d’huile ; d’une gravure ? 	<ul style="list-style-type: none"> • Contexte politique, économique et culturel • Fonction de l’œuvre : religieuse, politique, militaire, etc. • Quelle est son histoire ? • Courant artistique 	<ul style="list-style-type: none"> • Intérêt artistique et historique • Quel témoignage apporte-t-elle sur l’histoire de l’époque où elle a été réalisée ?

2) L’artiste.

Nous étudierons dans le cadrage chronologique les évolutions du statut de l’artiste mais nous pouvons d’emblée proposer quelques jalons pour l’ensemble des XIV-XVIII siècles. Ce que révèle l’étude de la carrière des artistes c’est que ceux-ci deviennent comme des professionnels de la commandite. Le marché de l’art se développe et les artistes ne sont plus confinés à honorer qu’un seul protecteur. Leurs ateliers s’ouvrent, ils y

⁸ Chartier, « L’Histoire entre récit et connaissance », 1994, in *Au bord de la falaise*,

⁹ Procédé ou moyen par lequel un concept pur devient effectif par l’implication d’une intuition

acceptent les commandes tout en y faisant travailler des apprentis. Ils transmettent ainsi leur style, leur manière. D'autre part, les commandes ne sont plus le seul fait d'une aristocratie de robe ou d'épée ; elles ne visent pas que la réalisation d'œuvres exposées au public. Il existe de plus en plus de collectionneurs, riches marchands, banquiers ou artisans.

Cela entraîne une privatisation de l'art : tant les thèmes que les manières répondent à des goûts particuliers et participent à des jeux de société où ce qui est montré révèle le raffinement du commanditaire. L'œuvre demeure énigmatique hors de ce contexte. Les choix artistiques sont souvent liés à des intrigues et à des rapports de puissances entre les princes mais entre les artistes aussi. Exemple des projets successifs pour la Galerie des Glaces à Versailles.

3) La Renaissance.

La définition commune caractérise la Renaissance comme un vaste mouvement intellectuel, littéraire, artistique et scientifique qui caractérise l'Europe du XV^e et du XVI^e siècles. Initialement, le terme latin de *rinàscita* est utilisé par les contemporains de la période pour mentionner le renouveau des arts. Cependant, depuis le XIX^e siècle, il est utilisé dans une acception plus large. Les historiens du XIX^e siècle, Jules Michelet (1855) et Jacob Burckhardt¹⁰ (1859), ont étendu le sens du mot et l'ont employé pour qualifier une période de l'histoire située à la charnière du Moyen Age et des temps modernes. Pour les acteurs de la période, le terme Renaissance est employé dans le sens d'une résurrection des arts et des lettres, fondée sur la rupture avec la période antérieure, les temps médiévaux, qualifié de « gothiques » et de « barbares », et sur la redécouverte de l'Antiquité. Les hommes de la Renaissance jugent avec sévérité les siècles précédent comme une période d'ignorance et de barbarie, ainsi les hommes de la fin du Moyen Age ont le sentiment de « renaître ».

Giorgio Vasari est le premier à employer le terme de renaissance, dans *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens* (1550-1567), pour évoquer le renouveau des arts et l'idée qu'ils pourraient égaler les arts antiques, mais aussi de les dépasser. Cette Renaissance implique l'idée de « renaître », c'est à dire de naître à un vie nouvelle (E. Garin¹¹). Au XV^e siècle, on accorde une valeur très positive à cette Renaissance : image courante d'une redécouverte de la lumière après le temps des ténèbres du Moyen Age, c'est l'espoir d'un renouvellement radical, intellectuel, moral, religieux, qui permet de rompre définitivement avec « la barbarie ». La redécouverte du savoir des Anciens, associée à une nouvelle conception de l'homme amena les humanistes à définir la période qui les séparait de l'Antiquité comme le temps moyen, au sens d'intermédiaire mais aussi de médiocre. Les hommes de la Renaissance se placent donc, par le choix de ce terme, en rupture et en opposition avec le Moyen Age.

Le mouvement culturel qui prend alors son essor au XIV^e siècle se veut avant tout un retour aux lettres, aux sciences et aux arts de l'Antiquité. Ils sont redécouverts alors que leurs œuvres, nouvellement traduites sur des manuscrits originaux ou exhumées lors de fouilles archéologiques, réapparaissent en pleine lumière et sont désormais considérées comme l'expression d'une sagesse et d'une connaissance supérieures. Le philosophe Marcile Ficin¹² considère qu'il vit « *un âge d'or qui a ramené à la lumière les arts libéraux auparavant presque détruits* ». Selon Erasme, « *les hommes ne naissent pas, ils se fabriquent* » et c'est en se livrant aux *studia humanitatis* qu'ils peuvent connaître cette seconde naissance. L'historiographie aujourd'hui insiste au contraire sur le fait que la Renaissance ne peut pas être considérée comme une rupture radicale avec le passé qui l'a précédée, mais souligne la continuité entre un Moyen Age, désormais connoté positivement et la Renaissance. Le terme insiste pour les contemporains sur la volonté de renouer avec l'Antiquité ; mais il ne s'agit pas simplement d'un retour ou d'une simple restitution de la tradition. Les messages de l'Antiquité sont reçus d'une manière créatrice par les hommes de la Renaissance, qui les renouvellent, les adaptent à leur modernité en se les appropriant.

¹⁰ BURCKHARDT Jacob, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, (1860), Paris, 3 vol. Librairie Générale française, 1986.

¹¹ GARIN Eugenio (dir.), *L'Homme de la Renaissance*, Paris, Le Seuil, 2002 (1990), 411p.

¹² Marsile Ficin (1443-1499) est un poète et philosophe italien qui exerça surtout ses talents à Florence. Considéré comme un des pères de la première Renaissance italienne, il est à l'origine du renouveau de la pensée néoplatonicienne.

Période d'innovation, d'invention, la Renaissance n'est en effet pas le retour pur et simple à une Antiquité qui suscite l'admiration, mais l'assimilation puis la transformation d'un héritage reçu de manière créatrice. La pensée des Anciens a stimulé, influencé leur réflexion, mais elle ne l'a pas asservie. Pour Peter Burke¹³ :

« *La Renaissance crée l'Antiquité tout autant que l'Antiquité crée la Renaissance* ».

Le terme Renaissance renvoie alors à 3 problématiques autour du rapport des hommes de la Renaissance au Moyen-âge, mais à celui de l'Antiquité et enfin à leur propre présent, qu'ils considéraient comme le temps d'un prodigieux développement dans tous les domaines.

L'élargissement du champ sémantique.

Comment est-on passé de l'idée d'une Renaissance artistique, littéraire et intellectuelle à la notion de Renaissance comme époque, voire comme civilisation ? L'invention de la Renaissance comme époque intervient au XIX^e et d'abord en France sous la Restauration. L'usage du terme pour désigner une période est consacré doublement en France, par l'ouvrage de Jules Michelet¹⁴, *Renaissance* (1855) dans le cadre de son *Histoire de France* et surtout par l'historien suisse Jacob Burckhardt¹⁵ (1859) *Civilisation de la Renaissance en Italie*. Dans les deux cas, la Renaissance est vue comme un moment fondateur de la civilisation occidentale. Avec l'ouvrage de Burckhardt, le mot français s'impose comme le terme européen pour décrire cette période. Enfin, le terme Renaissance doit être envisagée comme un « mouvement », qui donna toute son originalité à une période, certaine de vivre un âge exceptionnel et engageant une profonde mutation culturelle.

Les remises en cause de ce paradigme seront initiées par Jean Delumeau¹⁶ (1967) et par Peter Burke¹⁷ (2000). En reconsidérant la valeur du terme de Renaissance dans le cadre d'une histoire totale, Jean Delumeau a proposé une définition plus restrictive d'un mot qui lui semble seulement susceptible de désigner un phénomène global de promotion de la civilisation occidentale. Quant à Peter Burke, il se rapproche du contenu initial du terme, en lui attribuant une signification exclusivement culturelle.

4) Le Baroque.

D'un point de vue lexical, ce terme est emprunté au Portugais, baroco c'est-à-dire « de forme irrégulière », pour décrire une perle ou une pierre notamment précieuse. Les mots baroque et grotesque ont sémantiquement une origine comparable. D'un point de vue artistique, il s'agit d'une période qui s'étend globalement du XVI au XVIII siècles. C'est avec l'historien allemand Wölfflin (*Renaissance et baroque*, 1888) que le terme baroque acquiert dans le domaine des arts sa dimension historique et esthétique. Selon cet auteur, le style baroque fait prévaloir le pictural, la forme ouverte, la construction en profondeur de l'espace, l'unité dans le multiple, la dynamique du mouvement.

La périodisation proposée a fait débat. Doit-on intégrer le maniérisme entre la Renaissance et le Baroque ; ou encore le rococo entre le Baroque et le Classicisme ? Dans l'esprit du concours, il ne me semble pas nécessaire de rentrer dans les débats sur les classifications esthétiques des différents mouvements artistiques. Le plus important est de concevoir ces mouvements en rapport avec leur signification politique et sociale. C'est ainsi que pour le Baroque, le plus important est de l'intégrer dans le projet de reconquête catholique du XVI siècle. A la suite du concile de Trente, qui prend fin en 1563, le renouveau spirituel de l'église s'appuie sur le pouvoir des images et les nouveaux schèmes iconographiques correspondant au dogme (culte des Saints et de la Vierge notamment). La pompe du rituel, l'ostentation du décor, doivent impressionner le spectateur. Les images, souvent empreintes d'un certain pathos, doivent émouvoir les fidèles. Domine donc dans l'architecture, le goût

¹³ BURKE Peter, *La Renaissance européenne*, Paris, Le Seuil, 2000 (nouvelle édition en 2002), 345 p.

¹⁴ MICHELET Jules, *Renaissance et Réforme, histoire de France au XVIe siècle*, Paris Laffont, 1998, 816 p.

¹⁵ BURCKHARDT Jacob, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, (1860), Paris, 3 vol. Librairie Générale française, 1986.

¹⁶ DELUMEAU Jean, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1984, 539 p.

¹⁷ BURKE Peter, *La Renaissance européenne*, Paris, Le Seuil, 2000 (nouvelle édition en 2002), 345 p.

du faste, des ors, des stucs, des bronzes et marbres. La sculpture prend un caractère dramatique, extatique ou sentimental. La littérature baroque n'a pas été conceptualisée pendant longtemps. En France, tout au moins, la prédominance d'une conception classique de la création littéraire explique ce vide.

Associé à l'idée de rigueur et au triomphe de la rationalité, le classicisme a constitué un idéal faisant consensus. On retrouve cependant des auteurs influencés par cette mouvance surtout au théâtre et dans la poésie. Cependant, l'esthétisme baroque n'est pas aussi pleinement défini que dans les autres domaines de l'art. C'est pourquoi, il est très difficile de séparer de manière stricte classicisme et baroque. Que dire par exemple des fastes des représentations théâtrales à Versailles avec la rigueur stylistique des pièces jouées.

Pour la musique, dite baroque, les canons esthétiques sont plus clairement définis. Pourtant, la notion de musique baroque ne va pas de soi puisque ce qualificatif n'a jamais été employé par les musiciens concernés. Selon les musicologues, la musique baroque s'est épanouie du dernier tiers du XVI à la seconde moitié du XVIII. En musique est considéré comme baroque tout ce qui propose des formes excessives, tout ce qui s'oppose à la clarté paisible. Il y a donc une propension au mouvement désordonné, une rupture avec les conventions précédentes où il y a une prédominance du sentiment et de l'expression sur la forme. Les « effets » sont démesurément grossis jusqu'à l'extravagant, au bizarre (Suzanne Clerx, *Le Baroque et la musique*). Le mouvement fait partie intégrante du style baroque. L'extrême plasticité des œuvres baroques, qu'il s'agisse de la sonate, de la suite, du concerto grosso ou de l'opéra permet, dans leurs structures souples et lâches, ce continu mouvement souhaité. Il n'est pas dans notre propos de proposer une anthologie des œuvres à connaître dans ce domaine.

5) Le classique et le classicisme.

Le classique :

De nouveau l'étymologie peut servir de point d'ancrage à une première approche sémantique. Ce terme est emprunté au latin *classicus* c'est-à-dire « citoyen de première classe » ce qui signifie de manière plus étendue « de première importance, exemplaire ». En ce sens, le classique définit un modèle qui mérite d'être imité, qui fait autorité en matière d'esthétique. Chronologiquement, le terme apparaît avec les humanistes de la Renaissance qui qualifiaient de classique la perfection formelle de l'art et de la littérature de l'Antiquité. Au XVII et XVIII siècles, le point de vue est différent. Ce qui est classique c'est ce qui est digne d'être enseigné, c'est ce qui constitue pour des élèves un modèle que l'on doit admirer puis imiter. Le classique est donc avant tout un modèle pédagogique. En France, la fabrique des classiques est observable dès le XVII siècle, elle suppose que le contenu du modèle soit défini en sélectionnant des artistes conformes à ce modèle.

Le **classicisme** correspond au passage de la pratique (les classiques) à la théorie (le classicisme !). Ce n'est qu'au XIX siècle que la notion est définie. Il s'oppose avant tout au baroque en ce sens où prédominent la régularité, la forme close et la primauté de la ligne qui transmettent l'idée d'harmonie, d'aboutissement, de maîtrise technique et de valeurs intemporelles et universelles.

6) La monarchie absolue et l'absolutisme.

Selon l'étymologie latine, *absolutus* c'est-à-dire « délié de tout lien », l'adjectif absolu renvoie à omnipotent qui ne souffre pas d'oppositions, de contradictions, ne faisant aucune concession. L'expression absolutisme date de la Révolution française avec une connotation voisine de celle de despotisme. Le terme a donc eu au départ une connotation négative. Les termes sont différents, mais sont liés. Le premier renvoie plutôt à une construction pratique. Le second à une construction théorique.

a) Les fondements théoriques.

L'absolutisme puise dans le droit romain.

De ce point de vue l'héritage des légistes médiévaux est essentiel pour les fondements théoriques de la

monarchie. Les légistes médiévaux ont tiré du droit romain un certain nombre de formules :

« le droit romain est alors considéré, à l'instar de ces amphithéâtres ruinés où chacun va prendre les pierres dont il a besoin » (Cosandey/Descimon page 28-29)

Le droit romain est utilisé à travers des recueils (comme le *Digeste* d'Ulpien). Il est utilisé, mais découvert, retravaillé par les juristes (depuis le XII^e siècle). On peut considérer que dès le XIV^e siècle les justifications offertes aux légistes par le droit romain étaient acquises pour la monarchie. Ces réflexions confèrent au roi une puissance sans égal à l'intérieur du royaume et aussi par rapport à des pouvoirs extérieurs. Elles font de la volonté du prince le fondement de la loi.

L'inspiration religieuse.

L'Eglise et la théologie ont été des modèles pour l'élaboration théorique du pouvoir royal. La papauté a dû produire un effort théorique pour s'affirmer, pour affirmer son pouvoir face à l'empereur ou aux prétentions conciliaires. D'une certaine manière la théologie a servi de matrice à la pensée politique. Le droit canon a été utilisé. La distinction entre puissance absolue et puissance ordinaire est d'ordre théologique, établie au XIV^e siècle (par Balde 1327-1400). Cette distinction implique que « le prince doit vivre selon les lois. Car sa propre autorité dépend de la loi ». Mais « la puissance suprême et absolue du prince n'est pas soumise à la loi. » « Donc cette loi concerne la puissance ordinaire, non la puissance absolue. » La distinction entre puissance ordinaire et extraordinaire concilie l'idée que le roi doit respecter les lois, ne pas être un tyran, ne pas exercer un pouvoir arbitraire. En même temps elle introduit la possibilité de justifier un pouvoir qui n'est pas limité et qui peut s'affranchir des lois. La puissance royale s'exerce sans contrôle, et en même temps elle a des limites. Les composantes du pouvoir deviennent donc globales. Le roi détient tous les pouvoirs : pouvoir législatif, pouvoir judiciaire, droit de guerre, de paix, la monnaie, les finances, la fiscalité.

Cela repose sur **une théorie de la souveraineté** que Jean Bodin (*La République*) a conceptualisé. On peut partir d'une citation célèbre qui définit la République :

« République est un droit gouvernement de plusieurs mesnages et de ce qui leur est commun avec puissance souveraine ».

L'objet de sa réflexion est la « République », c'est-à-dire l'Etat (et non une forme de régime politique). L'Etat c'est « un droit gouvernement », il écarte ici un régime politique qui serait tyrannique. L'Etat se caractérise par l'existence d'une puissance souveraine. La souveraineté définit l'Etat. Cette souveraineté est absolue. Avant Jean Bodin les juristes énuméraient, répertoriaient les droits de la Couronne qui constituaient la souveraineté. Ils énuméraient des droits régaliens. Avec Jean Bodin la puissance absolue est constitutive de la souveraineté. Avec Jean Bodin on a pu dire que cette puissance absolue du roi cesse d'être exceptionnelle, dérogatoire, pour devenir constitutive de la souveraineté.

Le droit divin est un des fondements théoriques essentiels de la monarchie absolue. Les rois sont une autorité voulue et constituée par Dieu dont ils sont les lieutenants sur terre. Cette idée est notamment exprimée par Bossuet (*Politique tirée de l'écriture Sainte*, 1677) C'est donc ce qui légitime le pouvoir. En ce sens il soutient tout l'édifice. Il le légitime à l'intérieur bien sûr. Cet aspect du pouvoir royal pose le problème de ses relations avec le pouvoir spirituel et avec la papauté. Il y a eu un travail théorique pour faire obstacle aux éventuelles prétentions de la papauté d'exercer une « puissance indirecte ». Deux autres aspects sont à retenir concernant cet absolutisme de droit divin :

- Il exigeait l'unité de foi.
- Il y a sacralisation du pouvoir, mais aussi sacralisation de la personne royale (Marc Bloch dans *les Rois thaumaturges*, 1924, a étudié cet aspect).

Enfin troisième fondement de l'absolutisme **la raison d'état**. Elle présuppose une sécularisation des justifications de l'absolutisme. Sous Richelieu, le concept de la raison d'Etat est nouveau. Il intervient pour

justifier là encore le pouvoir absolu. En lui même on a pu dire qu'il émancipe le pouvoir royal d'une justification de type religieux. La politique devient au moins en partie une réalité indépendante. Cette interprétation a été relativisée et ne doit pas conduire à des anachronismes. Néanmoins, on peut considérer qu'il y a là les prémisses d'une possible sécularisation de la légitimité du pouvoir. Sécularisation qui pouvait à long terme miner les fondements théoriques de l'absolutisme. Bien évidemment, le pouvoir royal connaît ses propres limites à travers la loi de dévolution statutaire, loi fondamentale des lois fondamentales.

b) La propagande royale

On a vu que la monarchie avait un aspect magique à travers les pouvoirs thaumaturgiques du roi. Et ce caractère constitue auprès de l'opinion populaire une formidable propagande qui va perdurer jusqu'à la fin. On peut également mentionner le cérémonial comme un instrument de propagande : le pouvoir royal à cette occasion se donne en représentation. Les deux sont liés bien sûr, les voyages provoquant des entrées dans les villes. Et les entrées sont l'occasion de célébrer le culte monarchique, de mobiliser les artistes, les écrivains. La monarchie est longtemps itinérante, jusqu'à sa sédentarisation à Versailles. Les voyages sont donc un instrument du pouvoir royal. On remarque par exemple qu'ils interviennent plus particulièrement quand le pouvoir royal rencontre des difficultés :

- c'est le cas sous François Ier qui entreprend un immense parcours dans le royaume entre 1531 et le printemps 1535 (Janine Garrisson page 223). Jamais souverain français n'avait quitté si longtemps les lieux de son pouvoir. Il s'agit en particulier de resserrer les fidélités avec les élites provinciales et de parcourir des régions qui ont été récemment acquise (ainsi en 1533 le Bourbonnais est visité, il vient d'être acquis par la déchéance du connétable de Bourbon).
- c'est le cas du voyage de Charles IX et de Catherine de Médicis (mars 1564- mai 1566) alors que les guerres de religion ont commencé et que Charles IX vient d'atteindre sa majorité (Georges Livet).
- c'est enfin le cas du voyage de Louis XIV après la Fonde en 1659-1660.

Les grands voyages disparaissent avec la sédentarisation après 1682. **La Cour** est aussi un lieu de rituel qui met en scène le pouvoir royal. C'est particulièrement vrai à partir de Henri III, l'étiquette (apparue sous Henri II) devient compliquée. Versailles devient sous Louis XIV une oeuvre de propagande, un temple du culte monarchique. Colbert a pu être surnommé le « ministre de l'image » parce qu'il assumait d'importantes fonctions (avec Louvois) dans la construction de Versailles.

7) Les principautés et le pouvoir urbain.

Dans ce domaine, je laisse volontiers à mon collègue Serge Bouchet le soin de présenter les principaux enjeux autour de ces notions.

II. CADRAGE CHRONOLOGIQUE.

1) Les césures et les évolutions à prendre en compte.

a) Les césures générales.

Historiens et Géographes

« Le XIV s'impose comme un point de départ puisque c'est le moment où le pouvoir laïc émerge comme un commanditaire autonome par rapport à l'église. »

La césure de départ choisie ne correspond pas à un mouvement artistique spécifique mais bien à un changement d'acteurs dans les modes de production artistique. Ce changement est lié à la fois à de nouvelles perspectives sociales (avec la montée en puissance de certains groupes sociaux) mais aussi de changements politiques majeurs avec l'affirmation progressive de la puissance étatique à la fois en Italie et en France. Cette césure suit également une logique de relation entre les Princes et les artistes. Comme le souligne Warnke :

« Les relations entre les artistes et les cours ne revêtent des formes spécifiques, et susceptibles d'être déterminées avec une certaine précision, qu'à partir du milieu du XIII siècle. Les rois d'Europe occidentale, s'appuyant sur des centres administratifs fixes, consolidaient alors leur pouvoir et ils commencèrent à avoir des besoins de représentation spectaculaire, qui exigeaient, entre autres, la disposition organisée d'artistes » Page 9.

Le XIV et le XV voient le sacre de l'artiste. C'est à partir de cette période que la théorisation de l'activité artistique prend sa source, rejetant définitivement cette activité du domaine de l'artisanat (voir Warnke I.4). De même, cette césure renvoie à un contexte de personnalités politiques qui ont profondément influé sur la promotion des arts.

- En France,
- Royaume de Naples avec les Anjou et surtout au tout début du XIV, le rôle joué par Robert d'Anjou.
- En Bourgogne,
- A Avignon,
- En Toscane,
- A Rome,

Ces quelques exemples nous montrent qu'une convergence de pensée et d'action se met peu à peu en place. Le XIV semble également une césure logique lorsque l'on se penche sur les travaux de la scolastique médiévale. En effet, la pensée chrétienne insiste sur l'incapacité humaine à créer véritablement.

« Creatura non potest creare » nous dit Thomas d'Aquin (*Somme théologique*).

Les formes qui peuvent être mises en œuvre par l'art ne sont que *concrées*. Ce n'est qu'à la Renaissance, d'abord en Italie, que l'idée d'une authentique création humaine se fait jour. Pourtant l'unité qui se dégage du moyen âge au XVII-XVIII est que l'art s'oppose essentiellement à la nature, que cette dernière soit considérée comme création divine ou non.

« A l'autre extrémité, le XVIII siècle marque la fin d'un cycle dans la mesure où le rôle artistique des rois et princes est peu à peu marginalisé par d'autres acteurs sociaux ».

La montée en puissance de la bourgeoisie, l'affirmation de nouvelles thématiques plus intimes dans les modes de représentation, explique ce choix chronologique. Il est vrai que le XIX siècle met en scène de nouvelles perspectives peu compatibles avec l'esprit de la question. La césure semble d'autant plus logique que désormais les lieux de l'expression artistique ne sont plus les mêmes. On passe de du salon et de la galerie princière au musée pour schématiser cette rupture. La césure s'explique également par le discours sur les arts et la rupture orchestrée dès la fin du XVIII et le début du XIX siècles. La discipline histoire de l'art s'enrichit et se précise. Pour notre sujet, la révolution proposée par exemple par Jacob Burckhardt, dans ces travaux sur la Renaissance italienne, donne à l'examen des œuvres un cadre de notions propres à permettre une histoire purement des styles.

Les césures chronologiques s'expliquent également par la mise en parallèle de l'Italie et de la France.

« L'association de la France et de l'Italie s'explique autant par la densité des relations politiques et culturelles entre les deux pays que par la différence de leurs systèmes politiques ».

« En France, dès le XIV siècle, une royauté forte impose son rôle culturel et cette action est imitée par les chefs des grandes principautés françaises. L'action des souverains absolus des XVI-XVII siècles marque l'apogée de ce modèle unifié entre leurs mains ».

« *En Italie, les principautés se construisirent progressivement au cours du XV^e siècle au détriment des régimes républicains. Elles deviendront dominantes au XVI^e siècle tout en restant multiples, diversité contraire à l'unité politique française. (...)* »

b) Les évolutions.

Si la fin du XIV^e siècle et le début du XIX^e siècle ont déjà été mentionnés dans le choix des concepteurs des programmes, les grandes évolutions internes sont laissées à l'appréciation des candidats. **Le XV^e siècle** et le **XVI^e siècle** s'ancrent dans une nouvelle modernité. Cette dernière s'illustre par un changement ontologique. Il s'agit d'un changement des règles du jeu où le destin de l'homme peut désormais s'émanciper du passé et proposer une nouvelle norme transcendante. Le domaine des arts est un formidable révélateur de cette nouvelle posture. Le statut de l'artiste évolue :

- La distinction entre artisan et artiste devient de plus en plus opératoire.
- Le mécénat joue un rôle déterminant.
- L'artiste acquiert des honneurs : valet de chambre, peintre du roi ou de telle ou telle cité.
- On conçoit désormais que l'artiste a un don spécifique et plus simplement un art.
- L'artiste est désormais celui qui maîtrise le *designo* (même mot qui désigne dessin et dessein), il défend donc avant tout un projet.

Les tendances artistiques évoluent :

- C'est bien évidemment le temps de la Renaissance (concept que nous avons développé plus avant) et de ses avatars (le Maniérisme par exemple) mais il ne faut aucunement occulter les héritages tel que le gothique international qui domine encore la production architecturale au début de la période.
- Les sujets profanes se multiplient.
- Les représentations du monde évoluent grâce à de nouvelles techniques (peintures à l'huile, perspective par exemple).
- Une réinterprétation des idéaux de l'antiquité qui peu à peu sont dépassés pour proposer un modèle de production artistique unique.
- Le primat de certains arts devient prégnant : architecture et peinture.

Les structures de la promotion artistique proposent plus de latitude :

- Les échanges entre l'Italie et la France sont nombreux.
- Le développement de l'imprimé permet la diffusion de nouveaux supports comme la gravure ou l'estampe.
- La concurrence entre les princes est un formidable levier pour la créativité et les investissements nécessaires.

Le XVII^e siècle apporte son lot de changements et de ruptures.

Le statut de l'artiste évolue :

- Le développement d'un art de cour donne un formidable élan à la promotion de l'artiste.
- Une émancipation des corporations médiévale est quasi définitive.
- Cette promotion s'accompagne d'une mise au pas de l'artiste qui désormais devient un professionnel de la commande officielle.
- Il peut désormais s'appuyer sur la promotion des académies qui voient le jour fin XVI en Italie et trouvent leur apogée sous le règne de Louis XIV en France.

Au XVII^e, les tendances artistiques et les goûts évoluent selon des modèles imposés :

- Une nette séparation se fait jour entre le classicisme et le baroque.

- Contre-réforme et absolutisme en sont les idéologues.
- L'emphase devient le maître mot de l'expression artistique : que se soit pour mettre en évidence la majesté de la personne royale ou pour renouer avec une esthétique de l'émotion conformément aux principes de la contre-réforme.
- Les allégories constituent une grammaire dont le sens est partagé par l'ensemble des lettrés. Les traités d'iconologie (surtout copié sur celui de Ripa de la fin du XVI) donnent à penser que l'art est aussi fait pour instruire.

Au XVII, les structures de la promotion artistique évoluent :

- Nous avons déjà mentionné le développement du mouvement académique.
- La reconnaissance peut passer par des « prix » spéciaux accordés aux artistes, des revenus fixés de manière plus stricts.
- Les aristocrates rivalisent avec les princes et suivent les modes initiées par le pouvoir politique.

Le tournant du siècle constitue une rupture majeure. Comme le rappelle la thèse de Paul Hazard, l'Europe entre dans une crise de conscience qu'il caricature ainsi :

« Quel -contraste ! quel brusque passage ! la hiérarchie, la discipline, l'ordre que l'autorité se charge d'assurer, les -dogmes qui règlent fermement la vie : voilà ce qu'aimaient les hommes du dix-septième siècle. Les contraintes, l'autorité, les dogmes, voilà ce que détestent les hommes du dix-huitième siècle, leurs successeurs immédiats [...] La majorité des Français pensaient comme Bossuet ; tout d'un coup les Français pensent comme Voltaire : c'est une révolution.¹⁸ »

Bien évidemment ceci a des répercussions dans le domaine des arts et les conditions de la production artistique.

Le XVIII^e siècle apporte de nombreux changements, de nombreuses ruptures notamment en ce qui concerne le statut de l'artiste et la valorisation des arts :

- Rupture définitive avec l'artisan et les arts mécaniques.
- Les artistes réputés sont considérés à l'égal des gens de lettres, ancrant ainsi leur activité dans les arts libéraux.
- La promotion de l'artiste se voit au travers de l'émergence de la gente féminine ou encore par la multiplication des anoblissements.
- C'est un siècle de consommation de l'image. Le public, nouvel acteur de la scène des arts peut accéder à l'image, la soumettre à son goût et à son jugement.

Le XVIII également en perspective de nouveaux goûts :

- Exotisme et l'appel à l'antiquité sont désormais les deux muses de l'inspiration artistique.
- De nouveaux sujets apparaissent autour de la sensualité et la moralité ou retrouve une certaine postérité comme les peintures d'Histoire à partir des années 1770.
- La théorie de l'art évolue : intense réflexion au cours des Lumières. L'art devient un objet légitime de réflexion et de spéculation.
- Le siècle s'intéresse notamment aux critères de la beauté et à la nature du goût.
- Cette réflexion trouve son apogée avec la redéfinition de la problématique du sentiment et du goût avec Kant.

Les structures de la promotion artistique évoluent :

¹⁸ Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, 1935, Boivin. ; rééd. LGF (Le Livre de poche), 1994.

- Développement d'un art officiel avec, après une crise de l'art académique durant la première moitié du XVIII, un renouveau dans la seconde partie du siècle.
- La naissance des musées, après des embryons d'essais depuis la Renaissance, les initiatives se multiplient et pour la France seront entérinées par les acteurs de la Révolution française (exemple le Louvre en 1793).
- Le marché évolue également, c'est au XVIII que s'impose l'image du marchand d'art tenant boutique et donnant aux œuvres une valeur marchande. Une professionnalisation de la discipline se met donc en place.
- Les collectionneurs et les amateurs se multiplient montrant ainsi une ouverture des arts auprès du public. Désormais est entériné le principe d'un espace public de la consommation artistique.
- Développement également de la critique d'art qui est un corolaire de la démocratisation des goûts artistiques.

Enfin, le XVIII siècle propose une rupture de fait avec le processus révolutionnaire :

- L'art devient plus que jamais un instrument politique. L'art a toujours été politique mais désormais les considérations politiques l'emportent sur les considérations esthétiques.
- La rapidité des événements nécessitait un changement des supports artistiques : estampes, gravures ont remplacé peu à peu les œuvres picturales en terme quantitatif.
- Le public évoluant, le langage artistique se devait de s'adapter : développement notamment de la caricature ou le triomphe de l'allégorie et de l'icône.

2) La Renaissance : une périodisation complexe.

Y a-t-il des dates précises qui fixent le début de la Renaissance ? Delumeau dans *La civilisation de la Renaissance*, s'intéresse à « *tout ce qui était éléments de progrès dans un vaste paysage étendu de la fin du XIII^e à l'aurore du XVII^e* ». Eugenio Garin¹⁹, situe la Renaissance entre le milieu du XIV^e et la fin du XVI^e siècle. Quant à Peter Burke, ce dernier situe ce processus des années 1330 aux années 1630. Une périodisation plus étroite peut-être choisie 1470-1560 comme le suggère le découpage proposé pour la question de l'agrégation, il y a quelques années.

Pourtant, en 1470, la Renaissance a déjà débuté et en 1560 elle n'est pas terminée dans l'ensemble de l'Europe. En évitant les dates de 1453 (chute de Constantinople) et 1492 (découverte de l'Amérique), les dates expriment l'idée d'une continuité entre le Moyen-âge et les Temps modernes, ce qui invite à réfléchir sur la notion de Renaissance comme période de mutation, de passage d'un monde à un autre. La première date significative dans ce segment est celle de 1469, lorsque Laurent le Magnifique arrive à la tête de la République florentine, qu'il domine jusqu'en 1492. Il incarne « le prince de la Renaissance ». D'une part politiquement, il consolide le pouvoir des Médicis à Florence et d'autre part par son intérêt pour les lettres et les arts, par son mécénat aussi il est à la l'origine d'un nouvel élan intellectuel. C'est une date clef, fondamentale qui souligne déjà l'importance de l'ancrage italien, la Renaissance italienne est donc une des thématiques essentielles.

Autre date importante 1471, c'est le début du pontificat de Sixte IV, le premier pontificat à initier une mutation fondamentale de la papauté. La papauté se renforce en tant que puissance temporelle, étroitement impliquée dans le destin de la péninsule. Des constructions monumentales à Rome, liées à la Renaissance artistique, marquent cette nouvelle orientation politique (la nouvelle chapelle Sixtine est mise en chantier à partir de 1475). Les années 1470 sont tout aussi importante, au nord, l'offensive de Louis XI contre Charles le Téméraire, puis le décès de celui-ci en 1477, posent le problème du devenir de l'héritage bourguignon.

Une décennie cruciale pour l'unification politique de la péninsule ibérique, est également marquée par le mariage d'Isabelle de Castille et de Ferdinand d'Aragon en 1469. En France 1470 inaugure la Renaissance, lorsque le bibliothécaire de la Sorbonne, Guillaume Fichet, introduit dans la faculté de théologie la première

¹⁹ GARIN Eugenio (dir.), *L'Homme de la Renaissance*, Paris, Le Seuil, 2002 (1990), 411p.

presse d'imprimerie. En 1470, les explorateurs portugais franchissent l'équateur, ouvrant une phase d'accélération des Grandes découvertes. De même, dans les années 1460-1470, la croissance démographique et économique reprend dans de nombreux pays d'Europe. On le voit bien cette césure de départ initie de nombreux changements tant dans les domaines culturels, politiques, démographiques et économiques.

Les années 1560, représentent la fin d'un cycle, d'une « grande et glorieuse » Renaissance. En France, la décennie 1560 correspond au déclenchement des guerres de Religion. La décennie 1560 tend à mettre fin aux espérances humanistes de transformer le monde et les activités humaines dans bien des domaines. La paix d'Augsbourg, en septembre 1555, pérennise les positions des confessions rivales, entre catholiques et protestants. La clôture du concile de Trente, en 1563 entérine la rupture confessionnelle et assure le développement de la Réforme catholique en Europe. Des décalages chronologiques sont également mis en évidence d'un pays à l'autre. En 1470, la Renaissance artistique et l'humanisme ont un siècle d'existence en Italie. Le mouvement commence à peine à se déployer en France. L'Angleterre ne connaît que des prémices de Renaissance. Il existe donc différentes phases au sein de la période globale qui est étudiée. Pour Peter Burke il y aurait une « *Première Renaissance* » qui se déploierait d'abord en Italie à partir des années 1330 s'achevant vers 1490. La « *Haute Renaissance* » constitue une deuxième période qui prendrait fin vers 1530. Il y aurait enfin une « *Renaissance tardive* », après 1530, s'achevant dans les années 1560, peut-être même la décennie 1630 pour Peter Burke.

III. CADRAGE SPATIAL.

Comme tout phénomène de localisation, nous pouvons prendre en compte le principe suivant : aires, pôles et axes. Les aires sont clairement définies par le programme du concours. Les pôles sont les points d'ancrage de la question. Les axes, c'est-à-dire les réseaux sont par contre induits. Ils supposent une connaissance des liens entre les deux aires concernées. Il s'agit plus de cibler sur certains personnages et sur certaines institutions. La bibliographie donne des précisions sur les espaces concernés :

Pour le Moyen âge :

- La France : à la fois les territoires de la couronne de France mais aussi les ducs de Bourgogne et de Berry principalement.
- La papauté d'Avignon.
- L'Italie de manière indifférenciée.

Pour la Renaissance :

- L'Italie : si d'une manière globale l'ensemble de la péninsule fait partie des programmes, on ressent une certaine sensibilité pour les cités de Milan, de Mantoue, de Ferrare et Este, d'Urbino, de Florence et de Rome.... autrement dit les principaux foyers de la Renaissance italienne avec l'Emilie-Romagne et les Marches (centre côte orientale) en point d'appui.
- Pour la France, c'est l'illusion du pouvoir royal qui prime. Seuls les monarques impriment leur temporalité dans la création artistique.

Pour l'époque moderne :

- L'Italie : les nouveautés apparaissent vers Turin (Piémont), Parme (Emilie-Romagne), Naples (la Campagne).
- On distingue dans l'ensemble la Lorraine (avec les trois évêchés et surtout l'action de Stanislas Leszczynski pour l'époque des Lumières).
- La monarchie française dans laquelle joue tous les acteurs préciputaires désignés auparavant.