Le 2 juin 1601, un avis de Rome (l'équivalent actuel d'une dépêche) signale le renouveau de la peinture avec Annibal Carrache et Caravage à l'aube du siècle. En 1700, le second volume du recueil des *Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* contient les vies de l'architecte François Mansart et du graveur Jacques Callot. Le xvii^e siècle est sans doute le premier siècle à être perçu comme une période indépendante par ses acteurs mêmes et rarement un siècle n'a autant marqué son temps. On caractérise le siècle antérieur comme celui de la Renaissance, l'époque postérieure comme celle des Lumières, mais le xvii^e est tout simplement le Grand Siècle.

Il est vrai que ses premières années sont marquées par des événements significatifs, tant politiques (sacre d'Henri IV en 1594; trêve entre le royaume d'Espagne et les États généraux des Provinces Unies en 1609) que religieux (début du long pontificat du pape Paul V Borghèse qui est un important mécène, en 1605) et culturels (en 1601, le père jésuite Matteo Ricci est le premier Européen à être invité par l'empereur chinois à qui il apporte une mappemonde et une épinette). Trouver une date pour la fin du siècle est plus compliqué entre la création de la banque d'Angleterre en 1694 et la mort de Louis XIV en 1715; son terme est plus flottant, mais il n'en est pas moins réel. La diffusion des idées de Spinoza, Locke et Newton crée un profond changement dans les mentalités autour de 1700 que l'on a justement qualifié de « crise de la conscience européenne » (HAZARD, 1935; MESNARD, 1985).

Dans le domaine des arts, cette conscience du siècle existe également. À Rome, l'antiquaire Giovan Pietro Bellori publie en 1672 un recueil de vies de peintres, sculpteurs et architectes modernes, c'est-à-dire du xvii^e siècle. Dans les Flandres, en 1604, le *Livre des peintres* de Karel van Mander témoigne de la naissance d'une littérature artistique au nord des Alpes, après les *Vies* de Vasari (1550), et dès 1718-1721, les trois volumes du *Grand Théâtre des peintres* de Arnold Houbraken rassemblent près de 450 biographies de peintres

du siècle de Rubens et de Rembrandt. Cette conscientisation du siècle se manifeste aussi dans le domaine des formes artistiques. Elle a été soutenue par l'émergence de nouvelles représentations (la scène de genre, la peinture de choses) vers 1600 à travers toute l'Europe, dont parlent les traités, et qui apparaissent dans les collections. L'idée de nouveauté est mise en avant à propos de Caravage dès 1603 dans le nord de l'Europe par Van Mander; elle est également revendiquée par Bernin. En 1715, la parution du premier volume du *Vitruvius Britannicus* propose un panorama des édifices du xvii^e siècle, pour manifester la formation d'une architecture propre à l'Angleterre autour de 1700.

Comme tous les autres siècles, le xvii^e ne correspond pas précisément à un arc chronologique de cent ans. Certaines formes artistiques prirent du temps à se mettre en place, tel le grand escalier (1550-1710), d'autres connaissent une période d'élaboration plus brève ou à cheval sur deux siècles tel le jardin à la française (1660-1730); certains intérêts visuels sont intermittents, comme celui pour le clair-obscur ou le réel. Il importe alors de respecter les rythmes de ces objets et de ces formes et de ne pas rompre la réflexion en la calant sur des coupures calendaires, nécessairement arbitraires.

Après le temps des grands génies universels qui dominent les arts, de Léonard de Vinci à Michel-Ange, le xvii^e siècle est plutôt la période de « mondes des arts », de sororité entre les arts et de profonde interaction de ceux-ci avec le monde social. Le développement des académies à travers toute l'Europe instaure un sentiment de communauté entre les architectes, les peintres et les sculpteurs et soutient cette tendance à une unification des arts, portée par certains artistes comme Bernin ou Le Brun. Son principe théorique est le dessin, sur lequel insistent les traités et l'enseignement, et comme ce dessin n'est pas seulement une pratique mais aussi une idée (dessein), architecture, peinture et sculpture revendiquent le statut d'arts libéraux, avant d'être appelés au xviii^e siècle « beaux-arts ». La littérature artistique, que ce soit des recueils de biographies, des ouvrages techniques ou des dictionnaires, contribue également à cette intellectualisation des arts. Elle forge aussi une identité partagée, une histoire commune qui regroupe des artistes, lesquels font désormais de plus en plus œuvre d'invention dans un atelier-studio, avec des élèves, et ne travaillent plus dans le cadre de l'« atelier-boutique » en transmettant des routines de métier à des apprentis.

Ces textes imprimés diffusent aussi des éléments de connaissance sur les artistes et un vocabulaire critique auprès de profanes. La multiplication des collections et les premières expositions favorisent l'émergence d'un public d'amateurs, sachant juger de l'originalité d'une œuvre ou de ses mérites artistiques, comme le fait Louis XIV. Le discours sur l'art, qui était encore souvent rédigé par des artistes vers 1600 (van Mander), devient souvent dans la seconde moitié du siècle le fait de critiques, de Roger de Piles à William Aglionby. Cette socialité du monde des arts s'appuie sur une accession aux œuvres

d'art pour tous les groupes sociaux; accession facilitée par une production plus abondante, une circulation des objets encouragée par le marché, une diversification des produits, depuis la tapisserie avec fils d'or et d'argent jusqu'à la gravure populaire.

Mais quelle que soit leur valeur, ces œuvres relèvent d'une culture visuelle, qui est souvent une forme médiatisée de l'idéologie des pouvoirs, politiques, religieux ou sociaux. Cette dimension symbolique peut aller du matériau (la glace dans le palais du roi-soleil) au langage (les formes visuelles de la gloire comme à la Karlskirche de Vienne), en passant par l'iconographie (la fréquence du motif de la lettre dans les scènes d'intérieur hollandaises). Cette utilisation de l'art explique des politiques d'encouragement des arts de la part du pouvoir, de l'Église de la Contre-Réforme au tsar de Russie Pierre I^{er}, et la diffusion d'images idéalisant l'exploitation coloniale dans les Provinces-Unies protestantes. Vers 1700, cette prise de conscience du pouvoir des arts est universelle; elle légitime aussi, dans un échange d'honneur entre le créateur et son prince, le sacre de l'artiste. Celui-ci est appelé, dans certains cas, à incarner visuellement son siècle : Velázquez et l'Espagne de Philippe IV, Bernin et la Rome des papes.

L'investissement symbolique et financier des pouvoirs dans les arts est d'autant plus important que ceux-ci mobilisaient, depuis l'humanisme, un référent fort : l'Antique, à la fois dans son épistémè, avec la poétique d'Aristote et la rhétorique de Cicéron, et dans son langage visuel, avec les ordres de l'architecture ou la composition en frise. Ce jeu entre antique et moderne est stimulé et ouvert par des innovations dans le faire (la gravure à l'eau-forte), des diffusions de techniques et une utilisation à la fois extensive et plus raisonnée de ressources plastiques auparavant peu exploitées (le stuc, le coloris avec Rubens, le clair-obscur avec Caravage ou Rembrandt). Le parallèle classique avec le théâtre ou celui moderne avec l'épopée fait prendre conscience du rôle du spectateur et ouvre les arts à une théorie de l'effet. Émerge alors un champ d'application autonome pour l'art. L'architecture n'en est pas exclue : Christopher Wren adapte le langage des ordres traditionnel à une architecture empirique, en brique et en pierre, pour la ville ou pour le roi dans l'Angleterre de la Glorieuse Révolution. La conscientisation des discours, les dialogues (conservés ou non) entre artistes et théoriciens, le début d'une histoire de l'art : tout cela entraîne alors un phénomène d'artialisation, de fabrication d'une autonomie artistique dans la vie des artefacts et dans le mode de travailler et d'être des producteurs. Ceux-ci deviennent, en tant qu'individus et en tant que groupes, des artistes.

Cette unité du siècle, à la fois dans son langage visuel et ses enjeux, les interactions entre les expressions artistiques et le symbolique (politique, social ou culturel), l'intrication des problématiques entre les différents arts et enfin l'actualité contemporaine de certaines thématiques (l'histoire globale, la théorie du genre) incitent à organiser le discours de ce manuel à partir de questionnements

novateurs. Une telle orientation implique de laisser de côté des récits plus traditionnels mais assez efficaces pédagogiquement par leurs vertus mnémotechniques (des chapitres par artistes, lieux, types d'objets) ou une approche stylistique, qui fascine toujours à en juger par la valeur sémantique, négative ou positive, des termes de classique et de baroque. Ce choix a pu être fait aussi parce qu'il existe déjà des manuels qui abordent le siècle selon ces taxinomies et que les ressources numériques (encyclopédies en ligne, sites de musée) sont amenées à fournir toujours plus d'informations valables sur les artistes ou les œuvres.

Ce que ce manuel souhaite offrir, c'est non seulement un cadre de compréhension, mais aussi et surtout des trames de réflexion, correspondant aux intérêts de notre temps et aux enjeux du XVII^e siècle, tels qu'ils étaient vécus ou théorisés, consciemment ou non, dans le ressenti, les pratiques du faire, les discours. Le texte aborde parfois des catégories de représentation, traite dans d'autres cas des rapports entre arts et sciences ou du rôle de l'économie, interroge des conceptualisations contemporaines telles que la propagande, la réduction en art, le « haut et le bas ». Il se laisse aller parfois à des propos plus sensibles sur les œuvres car l'histoire de l'art est non seulement une discipline des sciences humaines, mais un épanouissement du cœur à partager. Les commentaires d'œuvres contribuent à cette diversité des registres de l'écriture, au sein d'un discours ouvert, pensé dans une volonté de ne pas s'arrêter à la surface des œuvres, mais plutôt de les interroger pour leur donner une présence.

Pour aider la lecture, l'organisation du manuel suit un ordre assez simple. Il commence par un chapitre permettant de se familiariser avec des lieux ou des personnes déjà connues (I), aborde la question de l'artiste et de sa production, dans le monde social puis dans le champ artistique qui se constitue (II et III). Les deux chapitres suivants, sur les relations des arts avec les pouvoirs et l'antique, traitent des lieux imaginaires ou concrets qui structurent la demande et la réception (IV et V). Les deux d'après (VI et VII) se consacrent plus aux objets, à travers les nouvelles visualisations et de nouveaux artefacts, de la place royale au tableau. Les deux derniers chapitres (VIII et IX) affrontent des problématiques plus complexes sur les théories et les enjeux du visible et sur les cadres de la représentation. Deux approches récentes et amenées à renouveler l'histoire de l'art, celle des rapports entre l'Europe et le reste du monde et celle du genre, permettent, en conclusion (X), de troubler une vision trop lénifiante de la production artistique et de questionner à nouveau les multiples enjeux artistiques du siècle. Le lecteur peut opter pour un autre ordre de parcours ou ne choisir qu'un thème. L'important est qu'il s'intéresse à la période, se constitue un imaginaire du siècle, et découvre les plaisirs, dans les expériences de l'intellect et du sensible, du rapport à l'œuvre.

NB : Le texte signale par une référence très abrégée (un nom en petites capitales et une date) les sources intellectuelles pour certaines parties. Ces références sont développées dans la bibliographie. De même, pour les œuvres, j'ai généralement indiqué la date, mais la localisation uniquement quand il pouvait y avoir ambiguïté pour leur identification. Il est important de les regarder, même à travers un écran, et si possible longuement. Les titres des ouvrages imprimés sont cités dans leur langue originale la première fois (sauf dans cette introduction, qui se veut très facilement lisible) et avec une traduction, dans leur traduction par la suite sauf pour les titres brefs (*Vite*, vies). Quand il y a deux dates, la première indique celle de rédaction, la seconde celle de publication (ou de l'édition originale et de l'impression en français). L'orthographe des citations a été modernisée. Pour les artistes, les dates de naissance et de décès ont été indiquées seulement pour les artistes les plus importants.

Abréviations

hsb : huile sur bois

hst : huile sur toile